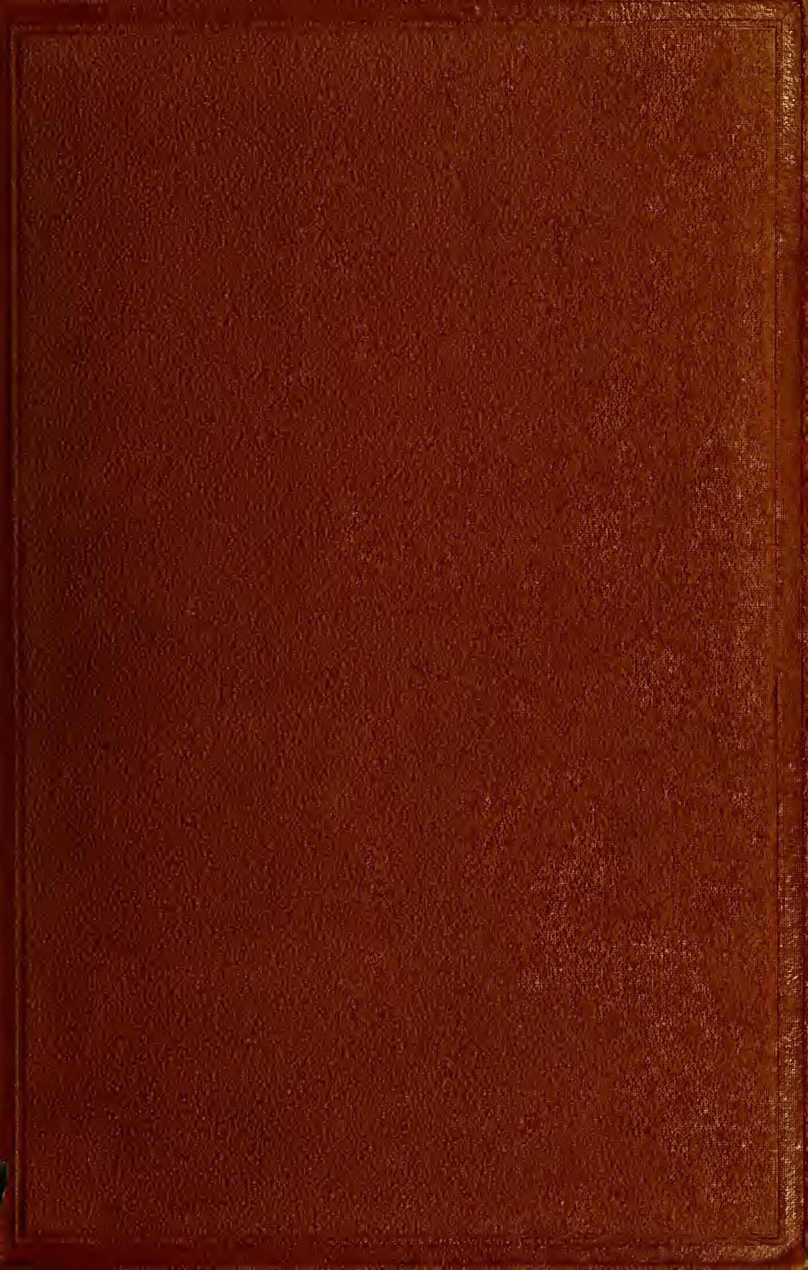
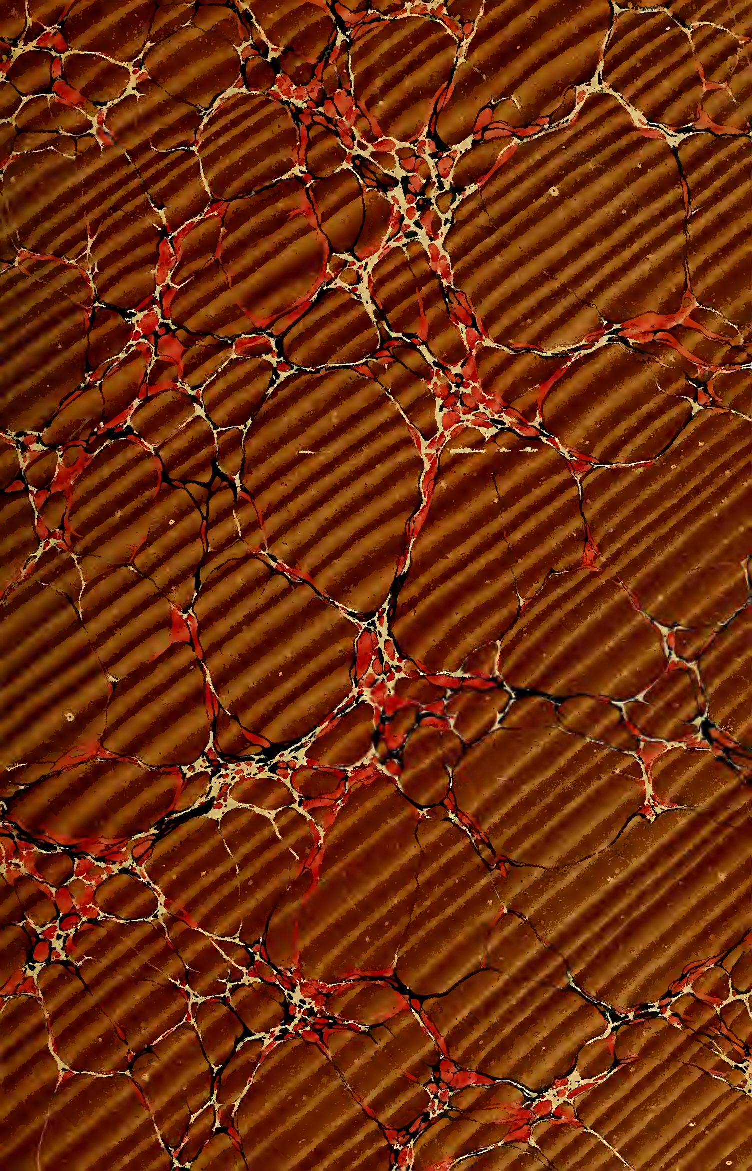



Alcove
Case
Shelf
No.
NOT TO BE TAKEN FROM LIBRARY
Library of
Wellesley College.
NON MINISTRARI SED MINISTRARE
Presented by
Prof. E. N. Horsford.
No.
Cambridge, Mass.



GAZETTE

DES

BEAVX-ARTS

TOME DIXIÈME

PARIS. — IMPRIMERIE DE J. CLAYE

RUE SAINT-BENOÎT, 7


GAZETTE
des
BEAUX-ARTS
Courrier Européen
de L'ART et de la CURIOSITÉ
Rédacteur en Chef: M. Charles Blanc.
Ancien Directeur des Beaux Arts
PARIS
1861

A MONSIEUR ÉDOUARD HOUSSAYE

DIRECTEUR-GÉRANT DE LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS

Mon cher ami,

Au moment de commencer le dixième volume de la *Gazette* (car nous en avons déjà publié neuf volumes! depuis notre apparition qui, en vérité, date d'hier), j'éprouve un moment de lassitude et le besoin de m'en expliquer franchement avec vous et avec nos lecteurs. Pour ceux qui voient les choses à distance, il peut paraître facile de diriger une Revue qui ne s'imprime que deux fois par mois; mais on en juge tout autrement quand on y regarde de plus près, surtout quand on porte la responsabilité générale d'une telle publication.

Rien n'est certainement plus malaisé, plus embarrassant, plus chanceux, que de faire concourir à une même œuvre des écrivains et des artistes, c'est-à-dire d'amener le critique, le correspondant, le photographe, le dessinateur, le graveur, l'imprimeur, à travailler ensemble d'un parfait accord pour atteindre le même but, à point nommé, à heure fixe. Quelques-uns de nos souscripteurs se plaignent et s'étonnent de ne pas recevoir leurs livraisons avec une exactitude rigoureuse : ils sont dans leur droit, sans aucun doute; mais, vous le savez, mon cher ami, malgré toutes nos précautions, tous nos efforts, il y a toujours quelqu'un qui manque à l'appel. Tantôt c'est l'écrivain qui s'attarde; tantôt c'est le dessinateur qui n'a pu franchir les portes de tel cabinet inopinément fermé, de tel musée en réparation; tantôt c'est le graveur qui, précisément à cause du talent supérieur qu'il a montré, ne peut plus satisfaire personne, étant harcelé par tout le monde; tantôt enfin c'est le photographe qui attend le soleil, tandis que l'imprimeur attend la copie. Si une chose me surprend, pour mon compte, c'est qu'une pareille Revue puisse paraître à de si courts intervalles, illustrée avec autant d'attention, ornée d'eaux-fortes si délicates, corrigée, imprimée, satinée avec tant de soin.

Un journaliste qui n'aurait pas d'autre occupation, du matin au soir, suffirait à peine à un labeur aussi compliqué, sans parler des lettres innombrables que nous attire la spécialité de nos attributions et de nos études. A l'heure qu'il est, tout amateur qui possède un tableau, qui a

découvert une estampe plus ou moins rare, déterré un autographe curieux, ou hérité un bronze, un ivoire, une terre cuite, s'empresse de m'écrire quatre pages pour me raconter les circonstances de sa découverte, pour me consulter sur l'authenticité de sa peinture (comme s'il m'était possible d'en dire mon sentiment sans l'avoir vue), pour m'interroger sur la signification de tel monogramme, sur le caractère de telle écriture, sur le prix que tel objet a dû atteindre dans une ancienne vente, et sur le prix qu'il atteindrait dans une vente future!... De telle sorte que de fort braves gens, qui seraient désolés de me faire perdre un centime, trouvent tout simple de me dérober la meilleure partie du seul capital que je possède, qui est mon temps.

Pour répondre à ces lettres, dont quelques-unes sont des modèles de questionnaire, pour vaquer à cette consultation sans fin ni trêve, il me faudrait des loisirs que je n'ai point, et un ou deux secrétaires dont je ne puis me passer le luxe. Il faudrait aussi n'avoir aucun autre engagement à remplir, et que la journée eût plus de vingt-quatre heures. Un homme étincelant d'esprit, dont je fus l'ami intime, Henri Delatouche, me disait un jour : « Il est impossible, voyez-vous, de bien diriger un journal, si en même temps on le rédige ; on ne saurait être à la fois l'accoucheur et l'accouchée. »

Tout cela, mon cher camarade, est pour vous demander un congé de quelques mois, qui me permette de terminer l'*Œuvre de Rembrandt*, lequel touche à sa fin ; d'écrire les dernières pages de l'*Histoire des Peintres* (écoles française et hollandaise) ; mais surtout de continuer, pour la *Gazette* même, dans le silence et le recueillement nécessaires, un livre dont les premiers chapitres ont été accueillis avec bienveillance, la *Grammaire historique des Arts du dessin*. Un ouvrage de cette nature, vous le comprenez, ne souffre pas les interruptions continuelles qu'amène la direction d'une Revue illustrée. Ne croyez pas, cependant, que je me sépare de vous et que je me désintéresse un seul instant d'une œuvre que nous avons fondée ensemble; c'est au contraire pour me rendre plus utile, selon la mesure de mes forces, que je me renferme temporairement dans un rôle de pure collaboration. En abandonnant, au surplus, mon ancienne besogne, je suis parfaitement rassuré, puisque c'est en vos mains qu'elle va passer, et que, chargé à la fois de la rédaction en chef et de la gérance, vous suffirez à merveille à ce double travail, pendant qu'il me sera permis de reprendre haleine.

CHARLES BLANC.

21 mars 1861.

LA DIANE DE FONTAINEBLEAU



Les curieux qu'un goût délicat porte à la recherche des œuvres du XVIe siècle ont depuis longtemps distingué une estampe française qu'ils appellent *la Nymphe de Fontainebleau.*

En effet, c'est une nymphe que le graveur René Boyvin a figurée assise, nue, dans l'attitude du repos; nymphe d'une fontaine, car l'un de ses bras est appuyé sur un vase d'où sort un courant d'eau, et ce sont des roseaux qui, massés à l'arrière, découpent sur le champ du ciel leurs tiges élégantes; ils forment un nid de verdure qu'on pourrait croire impénétrable sans la présence de deux chiens qui viennent d'en percer le fourré, et l'un d'eux, haletant, est arrêté près de la jeune femme.

Quelle est cette femme dont le profil est si fin, dont le corps est si svelte?...

Mais je n'ai pas décrit l'estampe en son entier; ce que j'ai dit n'en est que le sujet central renfermé dans un cadre ovale, et autour de ce cadre sont disposés des groupes animés, des médaillons et des emblèmes. On y voit des nymphes réunies trois à trois, nues, terminées en gaînes, se tenant embrassées et portant au-dessus de leurs têtes des corbeilles qui sont remplies de fruits; au-dessous d'elles sont des enfants placés par couples, dont deux lisent dans un livre et chantent, tandis que deux autres les accompagnent... Pour qui examinait ces images, mi-parties en relief, mi-parties planes, c'en était assez pour reconnaître les stucs et les peintures de l'un des panneaux de la galerie de François Ier à Fontai-

nebleau. En poursuivant l'examen et en comparant l'une à l'autre la peinture et l'estampe, on retrouvait sur la gravure comme sur la muraille les médaillons que l'on sait avoir été peints par Rosso ; il a figuré dans l'un le Jour sous la forme d'Apollon, et dans l'autre la Nuit sous les traits de Diane ; entre les médaillons une salamandre, et dans le bas, en la place correspondant à celle qu'occupe, au sommet, l'emblème de François Ier, la lettre F, initiale de son nom, engagée dans la couronne de France.

A très-peu de chose près, telle est encore aujourd'hui l'ornementation du quatrième panneau, à droite, dans la galerie de François Ier, au milieu d'une des faces latérales. Il n'y a toutefois similitude entre l'estampe et la muraille de Fontainebleau que pour la seconde partie des images que j'ai décrites, pour celles qui sont en dehors du cadre, car le motif central n'est pas le même. Sur l'estampe, c'est la Nymphe que j'ai désignée ; sur la muraille, c'est une Danaé.

Ceux qui, jusqu'à ce jour, ont cherché à expliquer une analogie aussi exacte d'une part, alors que d'autre part il y a une si complète dissemblance, après avoir constaté que l'estampe reproduit les stucs et les médaillons d'un des grands tableaux qui décorent la galerie de François Ier à Fontainebleau, ont dit : « Le sujet principal représentant la Nymphe « de Fontainebleau a fait place dès l'origine, à ce qu'il paraît, à celui de « Jupiter, changé en pluie d'or, visitant Danaé. ». Cette opinion est celle de Robert Dumesnil ; elle est accréditée ; et, comme il fallait bien que le graveur Boyvin eût vu son modèle quelque part, il était naturel de croire qu'à un certain moment ce modèle avait existé sur la muraille même, puisqu'on ne connaissait aucune peinture du XVIe siècle dont l'estampe pût être la reproduction.

Mais cette peinture existait : longtemps égaré, puis reconnu dans la collection du cardinal Fesch, lorsque cette collection fut vendue à Rome, et recherché enfin par l'amateur intelligent qui possédait le château d'Anet, le tableau dont la gravure de René Boyvin est l'exacte copie a été conservé pendant plusieurs années dans la résidence rendue célèbre par le souvenir de Diane de Poitiers. Là, tous ceux qui ont pu le voir l'ont apprécié sans doute. Vers la fin de 1859, il fut mis sous les yeux du public pendant quelques jours, et devint la propriété de M. le comte Léon de Laborde, directeur des Archives de l'Empire.

Ce tableau, peint à l'huile sur panneau de bois[1], est d'un dessin élé-

1. Longueur, 1m,090. Hauteur, 0m,660.

gant, d'une couleur agréable et d'une exécution fine. La composition ne diffère en rien de la gravure de René Boyvin, qui nous a transmis le nom de l'artiste : « *Rous. floren. inven.* » Sur le tableau, comme sur la gravure, on lit une inscription qui n'a point été expliquée et qui reste difficile à comprendre, quoique nous possédions quelque chose de plus pour en découvrir le sens; dans la distribution du tableau, elle a une importance évidente par la place qu'elle occupe, par le soin apporté à l'imitation d'un parchemin s'enroulant vers les pointes, et d'empreintes de cire



qui sont figurées comme attaches. L'on s'aperçoit tout d'abord que si l'inscription a été faite pour le tableau, il peut bien être aussi que le tableau ait été fait un peu pour l'inscription. Elle est de trois lignes latines :

O Phidias, o Apelles, quidquamne ornatius vestris temporibus excogitari potuit eâ sculpturâ, cujus hic picturam cernitis quam

Franciscus primus, Francorum rex potentiss. bonarum artium ac litterarum pater, sub Dianæ a venatu conquiescentis

Atque urnam Fontisbellæquæ effundentis statua domi suæ inchoatam reliquit.

En voici la traduction littérale : « O Phidias, ô Apelles, a-t-on pu de votre temps rien imaginer de plus orné que la sculpture dont vous voyez ici la peinture, sculpture que François Ier, roi très-puissant des Français, père des beaux-arts et des lettres, a laissée inachevée en sa maison, sous la statue de Diane se reposant de la chasse et épanchant l'urne de Fontainebleau? » Mais ce sens littéral ne signifie rien. Qu'est-ce qu'une sculpture laissée inachevée sous une statue de Diane? Et, d'abord, quelle est

cette Diane? Il me semble incontestable que la Diane dont parle l'inscription est celle que le tableau met sous nos yeux, car dans cette inscription elle est exactement désignée telle que le tableau nous la montre : « Diane se reposant de la chasse et épanchant l'urne de Fontainebleau. » C'est bien là la figure que Rosso a composée et qui sans doute n'aura jamais été peinte sur la muraille du château, car la signification des trois lignes tracées par le peintre est une sorte de protestation contre ce fait même que l'image de Diane a été laissée inachevée dans la maison du roi. Un miniaturiste du moyen âge en eût appelé à saint Luc; l'homme de la Renaissance prend à partie Phidias et Apelles. Il se plaint que « François Ier, « roi très-puissant des Français, père des beaux-arts et des lettres, ait « laissé inachevée en sa maison l'image de Diane se reposant de la chasse « et épanchant l'urne de Fontainebleau. »

J'ai traduit avec intention le mot *statua* par un terme vague (image), parce qu'il m'est impossible de préciser si Rosso, peintre et stucateur, a composé sa figure pour être peinte ou pour être sculptée. L'on m'accordera qu'un bas-relief représentant la Diane de Fontainebleau n'eût pas été mal placé dans le panneau qui forme le milieu de la longue galerie, car nous savons que celui qui est en face n'était pas, comme tous les autres, décoré de peintures, puisque le motif principal en était « un grand « buste de relief, à demi-corps, du grand roy François porté par diverses « têtes de chérubins, et, aux côtés, deux anges tenant chacun la devise « du prince. »

Remarquons que la composition de Rosso ne nous est connue que par un tableau et une estampe, et que, dans le tableau, les groupes de nymphes que nous savons être des sculptures, puisqu'elles existent encore, ne sont pas peints en grisailles, mais colorés en tons de chairs, et ne diffèrent pas de la Diane. Je repète toutefois qu'il m'est impossible d'avoir sur ce point une opinion assurée, et je ne critiquerai pas la forme sous laquelle un de nos rois a voulu réparer les torts de François Ier. L'on sait que M. Alaux vient de terminer une peinture de la Nymphe de Rosso, en se conformant aux indications que lui fournissait la gravure de René Boyvin. Ce n'est pas Phidias qui a écouté la plainte du peintre du XVIe siècle; c'est Apelles. La Diane du Rosso a été rétablie en regard de la Danaé du Primatice, et, comme les groupes qui encadrent l'une et l'autre n'offrent que peu de variantes, une gravure faite de nos jours, qui représenterait le panneau complété par M. Alaux, différerait peu de l'estampe de René Boyvin. Elle ressemblerait moins au tableau d'Anet, parce que la Diane qui y est peinte est plus délicate et plus mignonne que n'est celle du graveur.



Heureuse rencontre que celle qui avait placé l'image de la Diane ou Nymphe de Fontainebleau sous le toit où se perpétue le souvenir de la duchesse de Valentinois! Les noms de Fontainebleau et d'Anet ont été souvent rapprochés dans l'histoire de l'art. La résidence de François Ier était presque achevée lorsque, par l'avénement de son successeur, Diane de Poitiers vit s'élever, en même temps que sa fortune, son élégante demeure. Il faut rendre cette justice à la mémoire de la femme distinguée qui eut une si grande influence sur le cœur et sur l'esprit de Henri II qu'elle n'imita pas la prédilection trop exclusive du dernier roi pour les artistes étrangers : la duchesse de Valentinois confia à des Français le soin de bâtir et d'orner sa maison; elle s'en trouva bien, et le prince au nom duquel son souvenir est uni lui doit en partie cet avantage que son règne a été, beaucoup plus que celui de son père, le temps où se sont épanouies les fleurs les plus charmantes de notre art national. Tout fut français à Anet : Philibert Delorme en fut l'architecte, Jean Goujon le sculpteur, et Jean Cousin le peintre. Diane cependant, par une exception dont le motif fut sans doute personnel, recueillit chez elle une œuvre italienne restée sans emploi dans le palais de son roi : ce fut précisément la Nymphe de Fontainebleau, bas-relief modelé et jeté en bronze par Benvenuto Cellini. Ce bas-relief, qui n'avait pas été placé à la porte dorée pour laquelle il avait été sculpté, Diane lui donna l'hospitalité et en orna l'entrée de sa demeure.

Le sculpteur florentin dit positivement, dans ses curieux Mémoires, que la femme très-semblable à une Diane, qu'il a représentée nue et couchée, est la Nymphe de Fontainebleau; si l'un de ses bras entoure le cou d'un cerf, c'est, dit-il, pour rappeler l'une des devises du roi; si des chevreuils, des sangliers et d'autres animaux sauvages, si des chiens braques et des lévriers sont auprès d'elle, c'est par allusion à la superbe forêt où est la source de la fontaine. Une concordance qui me frappe, c'est que Rosso, lorsqu'il a voulu peindre une Diane, a fait une Nymphe de Fontainebleau, et Cellini, lorsqu'il a voulu représenter la Nymphe de Fontainebleau, a certainement fait une Diane. J'en conclus qu'au XVIe siècle et à la cour de François Ier, la Diane et la Nymphe de Fontainebleau se confondaient en une même figure, en une même personne, et si cette personne a été Diane de Poitiers, femme, nymphe, déesse, l'on comprendra la haine dont la duchesse d'Étampes a poursuivi l'œuvre du sculpteur, et que cette impérieuse maîtresse d'un roi trop faible n'ait voulu admettre ni la Nymphe de Cellini au-dessus de la porte dorée, ni la Diane de Rosso au milieu de la galerie du palais. Est-ce à dire que la Diane ou la Nymphe fussent, à proprement parler, un por-

trait de la duchesse de Valentinois? Je ne le pense pas. Toutes les preuves contraires surabondent, et Cellini a pris le soin de nous dire qu'il eut pour modèle de sa Nymphe une pauvre fillette, âgée de quinze ans environ, très-belle de formes et un peu brune; que, comme elle était sauvage, taciturne, vive en sa démarche, il l'avait surnommée Scozzone (Casse-cou), mais que son véritable nom était Jeanne. Non, ni la Diane ni la Nymphe n'ont été des portraits; elles étaient des allusions. Cellini nous le dit : s'il a représenté une femme entourant d'un bras le cou d'un cerf, ç'a été à l'imitation de l'une des devises du roi : *Quale era una delle imprese del re.* Or, si ce bas-relief accueilli par Diane de Poitiers est l'une des devises de François Ier, le groupe de marbre qui fut placé par elle dans sa cour d'Anet[1], et qui représente également une femme entourant d'un bras le cou d'un cerf, est donc aussi l'imitation de cette devise. Ne savons-nous pas que ce sujet a été un motif de prédilection pour les artistes du XVIe siècle? Vous vous rappellerez le bas-relief qui appartenait à Alexandre Lenoir et qui fait aujourd'hui partie du musée de Cluny. Il représente une Diane nue, couchée, entourant d'un bras le cou d'un cerf, l'une des devises du roi François Ier.

Les peintres de Fontainebleau semblent ne s'être pas entièrement abstenus des allusions malignes. N'en était-ce pas une, cette figure de Diane, que nous connaissons par la gravure, cette femme nue, vue de dos, sans autre parure que sa beauté, avec ces mots comme épigraphe : *Linque arcum et pharetras, si non es casta Diana* (Quitte l'arc et le carquois, si tu n'es pas la chaste Diane)? La duchesse d'Étampes n'eût pas mieux rencontré; mais, en vérité, elle n'a pas craint les représailles si ce fut elle qui demanda à Primatice de peindre, en la place qu'eût occupée la Diane de Rosso, Danaé recueillant une pluie d'or.

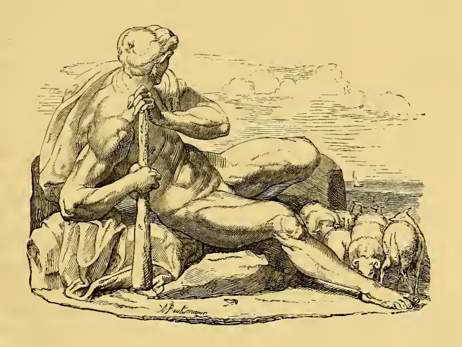
L'élégant tableau qui devait nous transmettre l'œuvre laissée inachevée dans la maison du roi, la belle gravure de René Boyvin, faite certainement d'après le tableau, ont popularisé une composition qui fut très-connue pendant tout le XVIe siècle, car Bernard Palissy s'en est servi pour une de ses terres émaillées.

Rappelons, à l'éloge du propriétaire d'Anet, qu'il a recherché loin de notre pays et rendu à la France une œuvre toute française, qui n'en devait plus sortir. Rappelons qu'il a fait autre chose encore : avoir su composer avec quelques débris un ensemble aussi gracieux que l'a été entre ses mains la demeure mutilée de Diane de Poitiers, c'était acte d'es-

1. Aujourd'hui au musée du Louvre, salle de Jean Goujon; n° 100 de la Notice des sculptures modernes.

prit et de goût. Si l'on compare les plans et les dessins de Ducerceau aux ruines éparses qui restaient debout après les révolutions et les ventes, on est étonné qu'on ait pu de notre temps en tirer un si charmant parti. L'esprit a consisté à ne pas essayer une restauration impossible, et le goût à ne la pas laisser désirer. Restaurer Anet au delà de ce qu'on a fait, c'eût été détruire par ce qu'on eût ajouté le peu qui en était resté; c'eût été étouffer le blé sous l'ivraie. Qu'imaginer pour combler les vides, pour cacher les ravages, pour relier des fragments désunis? Quelque chose de très-simple, mais qu'il fallait trouver : le luxe élégant des fleurs. Et que ce fut bien réussi! Dans les fossés, sur les terrasses, aux pans des murailles, près des stylobates, au long des rampes de pierre, fleurs vives ou plantes verdoyantes, élancées ou rampantes, choisies avec réflexion, placées à propos, prodiguées sans excès : rien n'est plus charmant qu'une ruine ainsi fêtée, et celui qui fit preuve de soins si délicats eût certainement mérité de posséder dans tout son éclat le château qui avait été la demeure de Diane.

BARBET DE JOUY.



RECHERCHES

SUR

L'HISTOIRE DE L'ORFÈVRERIE FRANÇAISE

II

DIX-SEPTIÈME SIÈCLE[1]

Lorsqu'on se demande quel pouvait être le style de l'orfèvrerie au commencement du règne de Louis XIII, la première pensée qui se présente à l'esprit, c'est de chercher des termes de comparaison dans les œuvres d'architecture, de statuaire et de peinture sur lesquelles le goût de cette époque a le mieux imprimé son cachet. On songe involontairement à Salomon de Brosse, à Jacques Sarrazin, à Simon Vouet, et, en prenant pour point de départ de ses déductions la manière bien connue de ces maîtres, on croit entrevoir la loi qui présidait aux créations des orfévres et des joailliers. Nous ne voudrions pas contester la légitimité d'un raisonnement que nous avons fait nous-même, avant d'étudier de près les monuments et les textes; mais nous devons mettre le curieux en garde contre les dangers d'une assimilation trop absolue entre des arts qui, sans doute, vécurent en bonne harmonie, mais qui, à ce moment du moins, ne marchèrent pas avec une rapidité égale dans les voies parallèles qui leur étaient ouvertes. Pendant le XVIIe siècle, l'orfévrerie française fut moins un art d'invention qu'un art d'imitation; il en résulte que lorsque les sculpteurs et les architectes créaient une forme, il s'écoulait presque toujours un certain temps avant que les orfévres l'eussent appropriée à leur industrie spéciale. La tradition a d'ailleurs une très-grande part dans l'exécution d'un ouvrage d'or ou d'argent, ou même dans la

1. Voir la *Gazette des Beaux-Arts*, t. IX, p. 15 et 82.

ciselure d'une bague. De là ce fait, incontestable pour nous, que, pendant les premières années du règne de Louis XIII, lorsque l'art, dans ses manifestations les plus hautes, s'acheminait déjà vers des méthodes nouvelles, il arriva que les orfévres, moins prompts à imiter que les artistes originaux à créer, demeurèrent plus longtemps attachés aux souvenirs des errements antérieurs, et prolongèrent quelque temps, dans le XVIIe siècle, les pratiques et le goût du XVIe.

Les preuves ici abonderaient. Un de nos collaborateurs, M. Darcel, nous montrait hier le dessin qu'il a fait d'après une croix processionnelle conservée dans l'église de Trégunc (Finistère). Cette croix, œuvre d'ailleurs très-distinguée, est datée de 1610; elle est donc du moment précis où va commencer, avec le règne de Louis XIII, un art nouveau, ou du moins un art différent; et cependant, par le style luxueux de son ornementation, par l'élégance de ses profils, cette croix semble appartenir à l'époque de Henri III. Exemple frappant de cette vérité, que lorsque la peinture et la statuaire s'étaient modifiées déjà sous l'influence des causes diverses qui allaient constituer l'art du XVIIe siècle, l'orfévrerie, moins pressée de se convertir, resta quelque temps fidèle aux modes de la veille.

Il est vrai de dire que les origines italiennes de Marie de Médicis la prédisposaient à favoriser les artistes de son pays, élèves immédiats des maîtres de la Renaissance. Elle avait groupé autour d'elle quelques-uns de ses compatriotes. Ainsi, bien que tout document significatif nous manque sur son compte, il nous est impossible de ne pas reconnaître un Italien dans ce Marc Bimbi qu'un brevet de 1611 désigne comme « serviteur » de l'émailleur Pierre Courtois, et que le roi, ou plutôt la reine (car Louis XIII avait dix ans), logea aux galeries du Louvre, pour y travailler « de son mestier d'orfebvrerie. » L'abbé de Marolles a cité Marc Bimbi dans ses fameux quatrains, mais le vague hémistiche qu'il lui consacre ne nous apporte aucune information précise.

A défaut de monuments subsistants, il reste aux amateurs de dates exactes certains recueils de gravures, infiniment précieux comme renseignements historiques. Celui qui porte le nom d'Étienne Carteron et la date de 1615 mérite d'être cité au premier rang. Les données biographiques manquent sur l'artiste, qui se dit né à Châtillon, en Bourgogne, et qui, ayant latinisé son prénom, signe ses pièces des initiales S. C. Son œuvre se compose d'arabesques ou de figures chimériques qui se détachent en noir sur des fonds blancs. Ce sont des modèles de damasquinure et de niellure offerts aux orfévres pour la décoration des boîtiers de montres, des fonds de miroirs ou des coffrets à bijoux. Le dessin, toujours

élégant dans ses nettes découpures, y demeure tout à fait fidèle au goût ornemental du XVIe siècle. Les signes de la transition qui se prépare sont mieux marqués, quoïque bien indistincts encore, dans les pièces gravées, en 1618 et en 1619, par l'émailleur Jean Toutin, de Châteaudun. Pour donner plus de saveur à ses dessins, il a imaginé de les accompagner de petites figurines qui, très-librement traitées, font déjà penser aux personnages héroï-comiques de Saint-Igny et de Callot. Quant au principe de l'ornementation, — feuillages aux contours délicats, entrelacs souples et charmants, — il appartient encore à l'art de la veille.

On trouverait, au besoin, une autre preuve de la longue vitalité du goût du XVIe siècle, dans la prédominance persistante de la joaillerie sur l'orfévrerie proprement dite. Nous avons déjà noté ce fait à propos du règne de Henri IV : il se continue sous Louis XIII. On sait le mot de Pierre Leroy : « Les orfévres sont aussi essentiellement joyailliers qu'ils sont nécessairement orfévres[1], » et c'est en vertu de cette règle que les deux corporations n'en faisaient qu'une. Mais cette déclaration est celle d'un théoricien qui se place sur le terrain du droit; historiquement, les choses se passèrent autrement, et il est certain qu'à l'époque où nous sommes parvenus, l'art de tailler et de monter les pierres précieuses paraît avoir eu le pas sur l'art de ciseler l'or et l'argent.

La perle, déjà très-employée au temps de Gabrielle d'Estrées, devint, sous la régence de Marie de Médicis, l'élément principal du bijou, la parure préférée des femmes. Lors de la procession qui précéda l'ouverture des états généraux en 1614, la reine « portait un rang de grosses perles rondes comme de petites noisettes, et ce rang lui venait jusqu'à la ceinture, et un autre de mêmes perles pour chaîne sur sa robe, qui, se venant joindre au devant avec celui du col, faisaient quatre fils extrêmement beaux : elle avait pour pendant à chaque oreille deux perles en poire d'une extraordinaire grosseur[2]. » Cette passion ne fut pas particulière à Marie de Médicis : Anne d'Autriche la partagea avec sa belle-mère, et ce goût devint, pour bien des années, celui de tout le monde. Les hommes eux-mêmes sacrifièrent à cette mode coûteuse. On se rappelle comment s'y prit le duc de Buckingham pour montrer son élégance et ses grands airs, quand il fut reçu pour la première fois par la reine, lors de son ambassade de 1626. Il portait un habit magnifiquement brodé de perles fines; mais elles avaient été à dessein mal attachées, si bien qu'à chaque pas que faisait l'impertinent personnage, les perles

1. *Statuts des orfévres-joyailliers de Paris*, 1759, p. 5.
2. *Cérémonial françois*, II, p. 269.

s'échappaient et roulaient sur le parquet. On crut d'abord à quelque accident de toilette, et l'on put supposer que le pourpoint du duc ne sortait pas de chez le bon faiseur; mais, en le voyant donner gracieusement, à ceux qui les lui voulaient remettre, les perles qu'ils avaient ramassées, on comprit, on admira, et les plus grands seigneurs de la cour recueillirent avec un cupide enthousiasme les moindres gouttes de cette précieuse rosée[1]. Il me semble que l'ambassadeur de Charles Ier trouva ce jour-là le moyen d'avilir la noblesse française; des gentilshommes n'auraient pas dû se baisser pour si peu; mais ce n'est point mon affaire : j'ai seulement voulu montrer qu'on aimait beaucoup les perles sous Louis XIII; il ne faudrait pas faire croire qu'on les aimait trop.

Les joailliers ne manquèrent pas de mettre à profit ces bonnes dispositions. Ceux d'entre eux qui savaient manier le burin, et les artistes qui leur fournirent des inspirations nous ont laissé des recueils ou seulement des feuilles éparses qui, pour la plupart, nous apprennent comment on montait alors les perles et les pierres fines. Ces planches, si curieuses comme témoignages du goût de l'époque, nous ont en outre conservé les noms d'une série d'artistes dont il doit être dit un mot dans ces notes. Les Lesgaré figurent au premier rang parmi ces maîtres de la joaillerie française. Marolles nous pardonnerait-il de les omettre, lui qui a écrit :

Faudroit-il oublier, touchant l'orfévrerie,
L'un et l'autre Égaré, Laurent et Gédéon?...

De ces deux frères, Gédéon paraît avoir été le plus employé. Le hasard nous a mis sur la voie du document qui, croyons-nous, le mentionne pour la première fois : c'est le contrat de mariage du comte de Créange avec mademoiselle de Coligny, acte qui fut dressé le 7 août 1621 au château de Dinteville[2]. On y voit que les parents de la jeune fille mandèrent à leur château maître Gédéon Lesgaré, orfévre-juré demeurant à Chaumont, pour faire l'estimation des pierreries données à la nouvelle mariée. A cette époque, Gédéon n'était encore qu'un artiste provincial; mais nous avons quelque raison de croire qu'il vint peu après s'établir à Paris, et que c'est là qu'il mit au jour son *Livre de feuilles d'orfévrerie*. Une des planches qui le composent porte le millésime de 1623 et permet de dater le recueil tout entier. Les modèles que Gédéon Lesgaré y a reproduits sont moins l'œuvre d'un orfévre que d'un joaillier. Ce sont, pour la plupart, des bouquets, des guirlandes,

1. *Recueil A Z*, t. A, p. 7.
2. Du Bouchet, *Histoire de la maison de Coligny*, 1662, t. II, p. 623.

des palmettes (comme celle que nous reproduisons ici), dessins élégants, mais difficilement exécutables, que l'artiste proposait aux monteurs de diamants et de pierres fines. A vrai dire, ce sont moins des modèles dans le sens rigoureux du mot, que les passe-temps d'un maître qui s'amuse à chercher sur le cuivre les formes ingénieuses et délicates d'une flore impossible.



Quant à Laurent Lesgaré, il appartient tout à fait à la même école, et il a gravé, en 1623, dans le sentiment de son frère, un grand *bouquet* qu'il a eu le soin de signer tout au long : *Laurantius Legaré cogitavit et cœlavit*. Bien lui en a pris, car c'est la seule œuvre qui nous soit restée de lui [1].

Toute une école se groupa autour des deux Lesgaré. De véritables joailliers ou de simples graveurs s'ingénièrent à donner aux praticiens des modèles aussi élégants dans leur conception que difficiles à mettre en œuvre. Un certain A. Vivot a exécuté, en 1624, un grand dessin, sorte de rameau aux feuilles légères où revit le goût du XVIe siècle. Après lui viennent Balthazar Lemercier, dont les planches sont de 1625; Pierre Marchant, qui a daté les siennes de 1628, et que l'abbé de Marolles range parmi les orfévres; et Pierre Boucquet, sur lequel aucun renseignement

1. Deux autres artistes ont porté le nom de Lesgaré; mais ils appartiennent au règne de Louis XIV, et nous aurons plus tard à en dire un mot.

ne nous a été transmis. Le plus remarquable des inventeurs de cette génération paraît avoir été Jacques Caillart, « marchand orfebvre, » qui publia à Paris, en 1629, le recueil connu sous le titre de *Livre de tovtes sortes de fevilles povr servir à l'art d'orfebvrie.* Caillart confia à I. Briot la gravure des dessins qu'il avait composés. Certaines de ces planches sont d'une délicatesse charmante. Il s'agit, comme dans les modèles de Lesgaré, de tiges légères de métal aux ramifications infinies, au bout desquelles s'insèrent des pierres précieuses ou des brillants.

Jacques Caillart a eu l'honneur d'être cité par Marolles, qui le place en compagnie d'Antoine Hédouyns et de François Lefebvre. Van Lochon a gravé, d'après le premier de ces maîtres, une estampe datée de 1633; quant à F. Lefebvre, dont le recueil est de 1635, il était certainement orfévre lui-même. Le graveur à qui il eut recours, Moncornet, a, comme Jean Toutin l'avait fait avant lui, imaginé d'enrichir chacune de ses planches d'une petite scène empruntée à Callot. François Lefebvre était d'ailleurs un esprit ingénieux : ses compositions ont de la légèreté et de la grâce. Mais on peut se demander comment les metteurs en œuvre pouvaient s'y prendre pour disposer les pierreries sur les armatures délicates et presque aériennes que nous présentent les dessins du maître et les chimériques imaginations des artistes de son école? Ils y parvenaient pourtant, et les curieux qui ont conservé quelque souvenir de la collection Debruge-Dumesnil se rappellent peut-être y avoir vu une aigrette en or émaillé qui réalisait assez bien l'idéal des Lesgaré et des François Lefebvre. Elle se composait d'un bouquet formé de fleurs dont le calice renfermait une émeraude. Un papillon, les ailes couvertes d'une poussière de diamants, voletait au milieu de ces fleurs. Elles étaient montées sur une tige mouvante et liées par un ruban en or émaillé, parsemé de pierres fines, dont le nœud s'attachait au moyen d'une grosse émeraude. L'ensemble constituait un bijou riche, savant, compliqué.

Pendant que les joailliers s'épuisaient en combinaisons nouvelles et semblaient se complaire à multiplier les difficultés de leur art, les orfévres commençaient à subir des influences que la France n'avait pas encore connues, et qui furent un des caractères les plus saillants de l'époque. Sous Louis XIII, les modes espagnoles traversèrent les Pyrénées et agirent directement sur notre art comme sur notre poésie. On sait ce qu'emruntèrent à l'Espagne Scarron et les romanciers burlesques, les poëtes héroïques et Corneille lui-même. L'influence ne fut pas moins réelle pour toutes les choses du vêtement et de la parure. Le mariage du jeune roi avec la fille de Philippe III ne fut pas étranger à cette invasion du goût espagnol; car, ainsi que le dit fort bien madame de Motteville, Anne d'Au-

triche, aux premières années de son arrivée en France, « ne prenoit plaisir qu'à tout ce qui lui représentoit l'Espagne. » L'orfévrerie ne résista pas au mouvement général : lorsque Bassompierre quitta Madrid à la suite de son ambassade de 1621, il ne revint pas les mains vides. Il rapportait, comme il nous l'apprend lui-même, « un grand reliquaire qui pouvoit valoir 5,000 écus, fort garni de belles reliques, » précieux legs fait à Anne d'Autriche par son père, qui venait de mourir. Quant à Bassompierre, le nouveau roi lui avait fait cadeau d'une superbe « enseigne de diamans; » enfin, le maréchal, qui savait le prix des choses, avait dans ses coffres « pour 20,000 écus de raretés d'Espagne, » et il les distribua aux dames qui, dit-il, lui « faisoient une chère excellente. » Tous les témoignages du temps établissent, en effet, que le meilleur accueil fut fait aux modes espagnoles : les orfévres se mirent bien vite à la hauteur de la situation, et c'est alors qu'ils abandonnèrent définitivement les errements du XVIe siècle pour adopter le style purement Louis XIII que les créations de l'architecture et de la statuaire de cette époque nous font si bien connaître. Il est bon de dire aussi que les exemples que nous envoyait alors l'Italie portaient déjà tous les signes d'une décadence précoce. Urbain VIII va conduire les affaires de l'Église en faisant des vers latins, les jésuites construisent de toutes parts des églises d'une laideur souveraine, Simon Vouet revient en France en 1627, et Jacques Sarrazin le suit de près. Quelque peu de boursouflure commença dès lors à se substituer à l'élégance d'autrefois; l'art affecta, comme la phrase de nos écrivains, des tournures ampoulées et redondantes; le dessin des figures et des ornements perdit sa sveltesse et devint rond, mou, gonflé, et, quoique les œuvres d'orfévrerie fussent encore exécutées avec un rare talent, on peut assurer que, sous ces influences diverses, le niveau de l'art baissa.

D'habiles maîtres appartiennent cependant à cette période, et, bien que le temps ne nous ait conservé que leurs noms, c'est notre devoir de les rappeler. Pierre Hémant est un de ceux-là : il se rattachait à une génération antérieure, puisque les listes publiées par M. Le Roux de Lincy nous apprennent qu'il fut garde du métier dès 1599, fonction qui lui fut plusieurs fois conférée sous Louis XIII. Ces élections réitérées, et le titre de juge-consul qu'il obtint aussi en 1646, doivent faire supposer que Pierre Hémant jouissait parmi ses confrères d'une estime particulière. La pratique de l'orfévrerie l'avait fort enrichi, et Tallemant des Réaux, qui l'appelle Aiman, raconte qu'il honora de ses bonnes grâces « une belle personne, qui se disoit fille d'un conseiller de Sens, » et qui, à vrai dire, n'était qu'une charmante aventurière. Le bon homme garda longtemps cette maîtresse, et fit avec elle « bien de la dépense. » Il est fâcheux que



PLAQUE DAMASQUINÉE, AU XVIIe SIÈCLE

Pierre Hémant ne soit connu aujourd'hui que par l'indiscrétion d'un conteur d'anecdotes amoureuses.

Un souvenir meilleur s'attache au nom des deux frères Mabareaux. Nous les voyons cités pour la première fois en 1605, à propos des fêtes données à Limoges lors de l'entrée de Henri IV. « Les consuls offrirent au roi deux grandes médailles d'or, non terminées, d'un très-beau travail, exécutées par des artistes célèbres de la ville, appelés Masbraux ou Masberaux. Henri IV les rendit aux consuls pour les faire parachever et les lui renvoyer au plus tôt[1]. » La renommée des deux artistes limousins se répandit bientôt dans les villes voisines. Lors du passage de Louis XIII à Bordeaux, en 1615, c'est à eux qu'on s'adressa pour l'exécution du présent à offrir au jeune roi. « Messieurs les jurats avaient de longue main fait venir des ouvriers de Limoges, frères appellez les Mabareaus, les plus dignes ouvriers de France pour la fabrique des armes, sculpture, orféverie et autres inventions, lesquels firent deux médailles d'or de ducat massif de la grandeur d'une assiette et un doigt d'épaisseur, l'une pour le roy, l'autre pour la royne. » Ces deux médaillons, dont on pourra voir la description dans le recueil de Godefroy[2], représentaient l'effigie du souverain, et la vue de Bordeaux ciselée et gravée dans les plus minces détails de ses monuments et de ses églises. Il faut croire que Louis XIII fut frappé du talent des Mabareaux, puisqu'il leur fit accorder plus tard un logement aux galeries du Louvre. Ils y étaient installés dès 1628, ainsi qu'on le voit dans l'itinéraire latin de Jacques Frey, qui vante l'adresse infinie de leurs mains habiles; à entendre le médecin voyageur, les Mabareaux auraient aisément renouvelé le haut fait de cet ouvrier de l'antiquité, qui avait ciselé un char et quatre chevaux dans des proportions si réduites qu'une aile de mouche eût suffi pour couvrir le chef-d'œuvre. C'est là évidemment l'exagération d'un bel esprit qui se souvient de ses lectures; mais cet avis est partagé par l'auteur de l'*Itinerarium Galliæ*, qui parle deux fois des Mabareaux dans son livre et les proclame tout simplement incomparables. Il est certain que les deux ouvriers de Limoges ne furent pas seulement orfévres : ils touchèrent avec succès à tous les arts de la ciselure, de la fabrication des médailles, de la ferronnerie et même de la coutellerie. Leur vie d'ailleurs n'est guère connue. Toutefois, ils étaient morts en 1633, époque à laquelle un brevet royal concéda à Michel Lasne le logement qu'ils occupaient au Louvre.

1. Allou, *Description des monuments de la Haute-Vienne*, 1821, p. 366.
2. *Cérémonial françois*, t. I, p. 971 et suiv.

Le roi avait aussi donné asile, avant 1642, à Jean Banquerol, celui sans doute que Marolles, un peu hasardeux dans son orthographe, nomme Jean Vangrel. Le même rimeur, on n'oserait dire le même poëte, nous parle encore de Labarre l'aîné, qui avait également obtenu le privilége d'être logé chez le roi. Mais cette situation enviée ne protégeait pas contre les jalouses rigueurs de la corporation des maîtres. Labarre s'étant permis de prendre un apprenti, une sentence de police intervint, en 1627, qui déclara nul le contrat d'apprentissage, le droit d'avoir des apprentis étant exclusivement réservé aux membres de la communauté. Labarre paraît avoir vécu jusqu'en 1643, puisque le roi disposa alors en faveur d'un autre orfévre du logement qui lui avait été accordé.

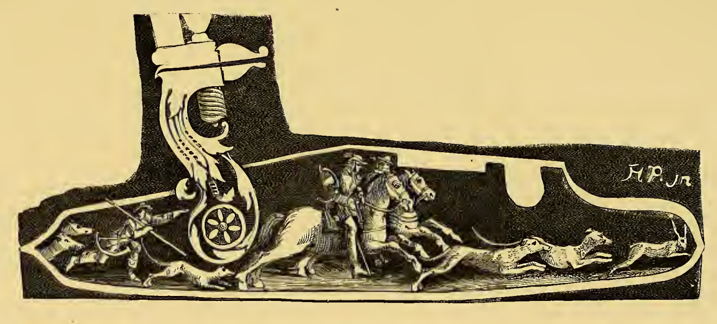
L'exemple que nous venons de citer montre que les chefs de la corporation, fidèles aux traditions de leurs devanciers, se montraient toujours sévères gardiens des priviléges de la maîtrise. Nous aurions plus d'une preuve à invoquer. L'orfévre De Vaux avait été autorisé, par le grand prévôt de l'hôtel, à exercer son industrie à Paris; mais les maîtres le poursuivirent, en 1625, et obtinrent contre lui une sentence. Du reste, en se montrant si jalouse de ses droits, la communauté parvenait à conserver son rang au milieu des autres corporations marchandes, elle s'enrichissait, elle pouvait venir libéralement en aide à ses pauvres et à ses malades; enfin elle put, dans une certaine mesure, s'ériger en protectrice des arts, et notamment de la peinture. On sait que, fidèle à un usage ancien, elle offrait chaque année un présent à l'église Notre-Dame de Paris. Cette offrande, ou ce *mai*, pour lui laisser son nom véritable, fut d'abord un rameau verdoyant aux branchages duquel étaient appendues des inscriptions pieuses; plus tard, ce fut une sorte de tabernacle enrichi de bas-reliefs et de fioritures; enfin, à partir de 1630, les maîtres substituèrent à l'ancien *mai* un vaste tableau qui fut souvent demandé aux plus habiles peintres du temps. De 1630 à 1707, époque où le tableau fut offert pour la dernière fois à la cathédrale, c'est-à-dire pendant près de quatre-vingts ans, l'école française trouva là le moyen d'exprimer ses aspirations et sa force, et les artistes le plus en lumière, Simon Vouet, Lesueur, Lebrun, Sébastien Bourdon, les Boullogne, les Coypel, eurent tour à tour l'honneur d'être mis à contribution par les orfévres. La plupart de ces tableaux sont encore conservés à Notre-Dame, et leur réunion y constitue un véritable musée de l'école française au XVIIe siècle.

Louis XIII ne paraît pas s'être beaucoup préoccupé des intérêts de l'orfévrerie; mais les surintendants de ses finances étaient trop bien informés des besoins de l'État pour ne pas s'apercevoir qu'il y avait, dans l'exercice de cette noble industrie, une source de recettes pour le trésor

royal. De là l'édit d'octobre 1631, le seul acte important que Louis XIII ait daigné signer sur la matière. Cet édit établit « un droit de trois sols pour chaque once d'orfévrerie et autres ouvrages. » Comme on peut bien le penser, les considérants qui servent de préambule à cet acte invoquent à l'appui de la mesure les prodigalités croissantes du luxe et la nécessité de mettre un terme à ses excès. « L'imposition regardant seulement les riches et ceux qui se plaisent au luxe, nos autres sujets qui n'usent point de vaisselle d'or et d'argent n'en recevront aucune surcharge, mais perdront le désir d'entrer en telles dépenses... outre que nous pourrons tirer annuellement du dit droit quelque somme de deniers pour employer aux besoins de nos affaires; » tel était le raisonnement du roi. Le droit de trois sols devait d'ailleurs frapper aussi bien les ouvrages faits en France que ceux qui étaient apportés de l'étranger. Louis XIII ne s'occupa qu'une fois de l'orfévrerie; en voyant de quelle façon se manifestait sa sympathie pour l'art, quelques mauvais esprits regrettèrent qu'il fût, pour un jour, sorti de son indifférence.

Il est vrai de dire toutefois que cette charge nouvelle imposée aux orfévres retombait directement sur les acheteurs, dont le zèle ne paraît pas s'être ralenti pour si peu. Les Labarre, les Jacques Roussel[1], les Pierre Hémant continuèrent donc à produire, en même temps que les Lesgaré et les Jacques Caillart continuèrent à disposer en agrafes, en boucles d'oreille, en pendeloques, les diamants et les perles qu'on leur confiait. Un peu au-dessous d'eux se groupa bientôt un certain nombre d'ouvriers à qui il serait juste de donner le nom d'artistes, les armuriers, les ciseleurs et damasquineurs d'armes de luxe. La pratique de ces arts, si longtemps italienne dans son principe, était devenue française, et elle avait obtenu la protection spéciale de nos rois. Dès 1608, Henri IV accordait des logements au Louvre à Pierre Vernier, « forgeur d'épées, » et à Jean Petit, qui est qualifié de « fourbisseur, doreur et damasquineur. » Louis XIII accorda la même faveur, en 1624, à Vincent Petit, auquel le brevet royal donne les titres d'orféyre sculpteur, enrichisseur d'armes, et, en 1637, à un autre membre de la même famille, Henri Petit, qui, lui aussi, est désigné comme « fourbisseur d'épées et enrichisseur de toutes sortes d'armes tant offensives que défensives. » Nous voyons que le dernier de ces artistes obtint son logement au Louvre en considération des services rendus par son père, qui s'appelait Guillaume; mais il nous est

1. Jacques Roussel, graveur et orfévre du roi, est cité par l'abbé de Marolles. Nous savons en outre, par Tallemant des Réaux, qu'il épousa en 1642 une des filles du peintre Daniel Dumoustier.



BATTERIE DAMASQUINÉE, AU XVIIe SIÈCLE

impossible de déterminer les liens de parenté qui devaient unir les uns aux autres tous ces « fourbisseurs d'épées. » Si nous croyons devoir insister sur Henri Petit, c'est que nous avons trouvé au Cabinet des estampes quelques planches qui, sous toutes réserves, pourraient peut-être lui être attribuées. Nous reproduisons deux dessins de ce recueil, dont les feuilles ne se rencontrent pas fréquemment. Quelques-unes d'entre elles portent, avec la date 1637, les initiales J. H. P., les deux premières lettres étant d'ailleurs réunies de façon à former monogramme. Les livres consultés ne nous ont pas fait connaître le nom de l'artiste qui a signé ainsi ses œuvres. Il est téméraire, mais aussi il est tentant de voir dans cette marque celle de Henri Petit, et la parfaite coïncidence des dates donne quelque poids à cette conjecture. Quoi qu'il en soit, les dessins qui nous occupent expriment très-bien les relations qui existaient sous Louis XIII entre l'orfévrerie proprement dite et les arts divers qui concouraient à la fabrication des armes de luxe. Ils figurent des ornements, qui se détachent en blanc sur des fonds noirs, et qui représentent volontiers des sujets de chasse, des animaux courant dans des paysages, des singes ou des diablotins perchés sur des branches. La gravure est loin d'être parfaite; les épreuves que nous avons vues ont, du moins, été mal tirées, et présentent des salissures qui altèrent un peu la précision des contours. Toutefois les armuriers puisèrent, dans les modèles mis au jour par le maître au monogramme J. H. P., des inspirations excellentes pour l'exécution des plaques damasquinées ou niellées dont ils ornaient les batteries des pistolets et les crosses des mousquets de parade. Certaines armes conservées au Musée d'artillerie ou dans les cabinets des amateurs prouvent à quel point les arquebusiers employés par Louis XIII et les seigneurs de sa cour étaient dignes de marcher de pair avec les orfévres.

Quant aux ouvrages de ces derniers, ils ont disparu pour la plupart; mais les textes contemporains ou des documents plus récents nous ont transmis le souvenir de bien des pièces fameuses. Le cardinal de Richelieu avait donné à l'église de la Sorbonne un très-beau soleil d'or, qu'on exposait dans les jours de solennité, et qui avait coûté plus de vingt mille livres. On conservait encore au Garde-Meuble, à la fin du XVIIIe siècle, la chapelle d'or dont le même ministre avait fait cadeau à Louis XIII le 1er juin 1636. Cette chapelle se composait d'une croix, de deux chandeliers, d'un calice avec sa patène, de deux burettes, d'un ciboire et d'un goupillon, sans parler des statuettes de la Vierge et de saint Louis. Toutes ces pièces étaient d'or, et elles étaient enrichies de deux cent vingt-quatre rubis et de neuf mille diamants[1].

1. Hébert, *Dictionnaire pittoresque*, 1776, p. 196.

Ceux qui ont fait le pèlerinage de Notre-Dame-de-Lorette parlent avec admiration d'une œuvre importante que possède encore le trésor de l'église, et qui lui fut envoyée par Anne d'Autriche et par Louis XIII. C'est la figure d'un enfant, en or, qui représente le petit Louis XIV porté par un ange en argent. L'auteur de ce groupe n'est pas connu, mais nous savons par Guillet de Saint-Georges qu'il avait été fondu sur un modèle donné en 1639 par le sculpteur J. Sarrazin qui, nul ne l'ignore, a fait aussi des crucifix singulièrement estimés de son temps. Nous savons, en outre, que Louis XIII eut quelquefois recours au talent d'un orfévre, Jacques de Launay, qu'un ancien document qualifie de valet de chambre ordinaire du roi. Il lui fit faire entre autres choses, en 1641, « une chapelle d'argent vermeil, doré et cizelé, » et nous voyons par le reçu de l'artiste[1] qu'on déduisit, de la somme qui lui était due pour son travail, la valeur de l'ancienne chapelle, nouvel exemple des procédés économiques de Louis XIII qui, au lieu de conserver les anciennes pièces qu'il possédait et qui seraient si précieuses aujourd'hui, les faisait fondre pour les faire habiller à la mode du jour. Ce Jacques de Launay n'était pas d'ailleurs le premier venu : il fut deux fois garde du métier, en 1638 et en 1651; mais sa biographie se trouve, quant à présent, circonscrite entre ces deux dates extrêmes.

Les Mémoires du temps, les contrats de mariages, les descriptions de festins et de ballets, fourniraient des preuves nombreuses de l'habileté et de l'activité de nos orfévres à cette époque. Je crois y voir que l'emploi du vermeil devint de plus en plus fréquent dans la fabrication de la vaisselle de table, comme il l'était devenu dans la pratique de l'orfévrerie religieuse. Lors de la fête donnée par Richelieu à l'occasion de la représentation de *Mirame*, en 1641, le cardinal déploya le plus grand luxe. Marolles, qui a raconté ces splendeurs, nous dit que l'évêque de Chartres « descendit de dessus le théâtre pour présenter la collation à la reine, ayant à sa suite plusieurs officiers qui portaient vingt bassins de vermeil doré, chargés de citrons doux et de confitures. » Du reste, le cardinal, qui fut parfois désireux de complaire à Anne d'Autriche, lui fit plus d'un somptueux cadeau. On conserve au Musée des souverains un coffret qui, s'il en fallait croire une ancienne tradition, aurait été donné par le ministre à la reine. Ce petit meuble ne porte aucune armoirie, aucun signe qui puisse justifier la provenance qu'on lui attribue. Par sa forme, qui est celle d'une boîte banale et rectangulaire, ce coffret n'a rien d'intéressant; mais il est de toutes parts revêtu d'un or superbe, dont les reliefs,

1. *Archives de l'art français*, t. V, p. 96.

discrètement accusés, se découpent en feuillages délicats, s'enroulent en rinceaux élégants, se contournent en gracieux entrelacs. Il semble que le dur métal, intelligent de ce qu'on voulait lui faire dire, se soit prêté, comme une cire molle, au caprice de l'ouvrier. L'orfévrerie du XVIIe siècle ne nous a rien laissé de plus parfait, de mieux réussi, sous le rapport de la ciselure. Je dis le XVIIe siècle, et non le règne de Louis XIII, car, d'après le caractère décoratif de ce petit monument, il n'est pas certain qu'il puisse provenir du cardinal de Richelieu, c'est-à-dire qu'il ait été exécuté avant 1642 : le goût des ornements qui en enrichissent les profils semble un peu postérieur et fait déjà penser au style du temps de Louis XIV. Mais, en proposant ces doutes à qui de droit, nous ne prétendons pas nous inscrire en faux contre la tradition tout entière : elle peut n'être inexacte qu'à moitié. Il ne nous paraît point vraisemblable que le charmant coffret du Musée des souverains ait été donné par Richelieu à Anne d'Autriche; mais il n'est pas impossible qu'il ait appartenu plus tard à la veuve de Louis XIII, et qu'elle y ait enfermé, auprès de son livre d'heures, une ancienne lettre de Buckingham, les diamants qu'elle avait portés aux belles heures de sa jeunesse, et quelques paires de ces gants parfumés dont la senteur persistante éternisait pour elle le souvenir de l'Espagne.

PAUL MANTZ.

(*La suite au prochain numero.*)

DES SOCIÉTÉS DES AMIS DES ARTS

EN FRANCE

LEUR ORIGINE, LEUR ÉTAT ACTUEL, LEUR AVENIR

I

(*Suite.*)

Ce n'est qu'en 1816, une fois la paix consommée, que l'art retrouva ses coudées franches. La Société des amis des arts se reforma alors et rétablit la périodicité de ses expositions.

Le livret de 1819, que nous avons sous les yeux, contient 77 numéros. Quarante-huit artistes, parmi lesquels on ne compte que trois sculpteurs, prennent part à l'exposition. Les paysages sont en majorité; il n'y en a pas moins de trente-quatre contre trente tableaux de genre et d'intérieur. Le personnel des exposants s'est à peu près complétement renouvelé. Voici bien encore d'anciennes connaissances : Boguet, Le Thiere, mademoiselle Gérard. Mais déjà se montre une nouvelle école : c'est Garneray, échappé des pontons anglais; c'est Duval-Lecamus, qui exposait cette année-là pour la première fois; c'est Granet, déjà récompensé d'une médaille d'or; c'est Menjaud, Xavier Leprince, mademoiselle Lescot, Thiénon, Wille, le fils du graveur, Aubert de Marseille, et Clérian d'Aix.

Il serait superflu de suivre année par année chacune des expositions de la Société des amis des arts de Paris. De 1820 à 1830, le nombre des ouvrages exposés varie peu; il est en moyenne de soixante numéros. En 1832, on le voit s'élever à cent trente-sept. En 1843, au contraire, il descend jusqu'à trente-sept. A partir de 1846, ce chiffre s'abaisse encore et ne dépasse pas une moyenne de vingt-cinq. La Société perd de son

importance à mesure que les expositions officielles, de plus en plus populaires, s'ouvrent à un plus grand nombre de talents.

Les livrets cependant sont curieux à parcourir; ils indiquent, dans un courant inférieur, la marche de l'art français. Aux Bertin, aux Bidauld, aux Taunay, aux Turpin de Crissé, aux Couderc, aux Roehn, qui remplissent le catalogue de 1820, se mêlent, dès 1821, Bellangé, Monvoisin, Bouton, Léon Fleury, et, en 1823, Brascassat, Cicéri, Colin, Duclaux de Lyon, Enfantin, Eug. Isabey, Eug. Lamy, Horace Vernet. En 1826 se rencontre le nom de Decamps à côté de celui de Demarne, le soleil levant près des vieilles lunes; Roqueplan, Achille Devéria, Beaume, Gudin, Tanneur, toute la légion romantique renforcée d'Huber et de Victor Adam. — En 1832 voici Biard, Bodinier, Cibot, Dauzats, Gigoux, Lapito, Mercey, Célestin Nanteuil, Pigal, Wattier, Thuillier, Jules André, Oscar Gué, Justin Ouvrié, les noms d'hier mêlés à ceux d'aujourd'hui. Aux expositions suivantes, hier disparaît peu à peu, et l'on voit successivement défiler tous les artistes arrivés aujourd'hui à la notoriété ou même à la gloire. Il en est dans le nombre qui doivent beaucoup à la Société des amis des arts de Paris. Elle accueillait, dès 1843, mademoiselle Rosa Bonheur, Joyant et Guillemin, et depuis, chaque année, elle n'a pas manqué, en achetant un tableau à ces artistes, de leur accorder un encouragement précieux. La Société cependant ne dispose plus de ce budget de 72,000 livres auquel elle taxait modestement ses prétentions en 1792. Trente-sept objets acquis pour la somme de 9,420 francs, tel est le résultat de l'exposition de 1843. En 1845, on va jusqu'à 10,850, et en 1846 jusqu'à 11,330, en sorte que le prix moyen des tableaux achetés varie seulement de 250 à 375 francs.

Après la période qui a précédé la Révolution, la Société des amis des arts n'en a pas retrouvé de plus prospère que les quinze ans écoulés de 1830 à 1845. Passé ce temps, on la voit se soutenir encore pendant quelques années, puis elle déchoit rapidement. En 1851 elle ne dépense plus que 7,420 francs, et 6,790 francs seulement en 1855.

C'était une des obligations de la Société des arts de Paris de faire graver une ou deux planches dont elle tirait un certain nombre d'épreuves distribuées en prime ou en lots aux souscripteurs, après quoi les planches étaient brisées. Nous ne laisserons point passer cette occasion de nous élever une fois de plus contre ce vandalisme déguisé qui, au nom d'un intérêt commercial, détruit de sang-froid une œuvre d'art. Tout n'était pas à garder dans ce que la Société parisienne a fait graver. Mais les planches de Richomme d'après Jules Romain, de Caron, de Müller et de Laugier d'après Prudhon, de Prévost d'après Gérard et Léopold Robert, et quel-

ques autres que l'on trouvera dans la liste citée en note, méritaient certainement d'être conservées. Si les amis des arts donnent l'exemple de la destruction, qu'attendre de ses ennemis[1]?

A part la publication de ces trente-quatre estampes et les encouragements restreints donnés annuellement à un petit nombre d'artistes, la Société des amis des arts de Paris n'a eu aucune influence directe sur le

1. *Catalogue des gravures publiées par la Société des amis des arts depuis sa réorganisation en 1846.*

		Peintres.	Graveurs.
	Daphnis et Chloé	Hersent	Laugier.
	Neptune et Amphitrite	J. Romain	Richomme.
1819	Sapho	Gros	Laugier.
	Psyché	Prudhon	Ch. Muller.
1820	Zéphyr	Prudhon	Laugier.
	Van Dyck	Ducis	Alais.
1821	Orphée	Drolling	Garnier.
	Henri IV et Sully	Fragonard	Gérard jeune.
1822	La leçon de Henri IV	Fragonard	Alais.
	Las Casas	Hersent	Adam.
1823	La Dame de charité	M[me] Haudebourt	Leroux.
	Properzia	Ducis	Sixdeniers.
1824	La Famille indigente	Prudhon	T. Caron.
	La Nymphe	Lancrenon	Bein.
1825	Corinne au cap Misène	Gérard	Prévost.
1826	La Mort de Roland	Michalon	Lemaître.
	L'Adieu au monde	M[me] Haudebourt	Bosq.
De 1827 à 1831	L'Arioste	Mauzaisse	Ruhières.
	Les Moines rançonnés	Robert Fleury	Thévenin.
	La duchesse de Berri	Gérard	Ad. Caron.
	Le Lévite d'Éphraïm	Couder	Touss. Caron.
	La Marée d'équinoxe	Roqueplan	Gelée.
	Psyché	Peint et lithographié par Fragonard.	
1832	Horoscope de Sixte-Quint	Schnetz	Bosq.
	Louis XIV bénissant Louis XV	Hersent	Prévost.
De 1833 à 1842	Rébecca et le Templier	Cogniet	Girard.
	Le Vœu à la Madone	Schnetz	Fauchery.
	Le Tasse	Robert Fleury	Dien.
	Sainte Anne, la Vierge et Jésus	Léon. de Vinci	Laugier.
	La Justice et la Vengeance céleste poursuivant le Crime	Prudhon	Gelée.
	Le Pèlerinage	M[me] de Senevas.	Wacquez.
1843	La Famille affligée	Léopold Robert.	Z. Prévost.
1844	Le Martyre de sainte Cécile	J. Romain	Dien.
1848	La Sainte Vierge et l'enfant Jésus	Raphaël	Thévenin.

mouvement des beaux-arts. L'action qu'elle a pu exercer se réduit à bien peu de chose; elle est surtout complétement hors de proportion avec la ville où elle s'exerce et le nombre des artistes sur lesquels elle aurait dû s'étendre. Le fait, du reste, n'a rien qui doive étonner. Depuis que le gouvernement a pris en main la protection des beaux-arts à Paris, depuis qu'il s'est fait organisateur d'expositions, acheteur de tableaux, distributeur de récompenses, initiateur du public aux jouissances du beau, il n'a plus laissé rien à faire. Une société qui ne disposait que de ressources modestes ne pouvait lutter contre le budget de la France. Elle n'avait qu'à se croiser les bras : c'est où elle arriva peu à peu. Chaque progrès dans l'action du gouvernement amoindrit la sienne, et sa caisse se vide à mesure que se grossit le budget officiel des beaux-arts. Aujourd'hui, malgré une expérience de près de cinquante ans, la Société des amis des arts de Paris ne s'avoue cependant pas vaincue. Elle compte dans ses rangs des amateurs distingués, M. Vitet, M. Gatteaux, M. Gudin, et des personnages d'une haute valeur personnelle ou financière, le baron de Rothschild, le marquis de Tanlay, le comte de La Rochefoucauld, le duc d'Albuféra, le comte de Pontalba, le comte de Nieuwerkerke, M. Gabriel de Vandeuvre, etc. Mais, en dépit de ces grands noms, elle agonise, et déjà, rivale redoutable, se dresse à côté d'elle la Société des Arts-Unis, dont la *Gazette des Beaux-Arts* a déjà entretenu ses lecteurs.

Quel que soit le sort réservé à cette société nouvelle, qu'elle absorbe la Société des amis des arts de Paris ou que toutes deux essayent de coexister, que d'autres dont on annonce l'éclosion arrivent à se fonder, il est incontestable que l'existence de pareilles sociétés à Paris sera toujours difficile, tant que subsistera sur leur terrain la rivalité du gouvernement. Elles ne deviendront possibles que si le gouvernement adopte des mesures tout opposées à celles qu'il a appliquées dans ces dernières années. Le malheureux programme inauguré par le droit d'entrée et la loterie transforme le gouvernement en une véritable Société des amis des arts. Dès lors il écrase toutes celles qui voudraient vivre à son ombre. Le public, de son côté, poussé par l'habitude et par le culte du plus fort, va droit à la société officielle; et quant aux autres, s'il en existe, il est porté à les regarder comme des superfétations sans but, et il les laisse s'épuiser en efforts sans leur accorder ni un concours efficace, ni même une longue attention.

Le véritable théâtre des Sociétés des amis des arts, c'est la province. Là, point de rivalité, point d'action officielle à redouter. Elles ont les coudées franches; elles peuvent faire du bien, et elles en font. Par la libre et nationale initiative de la générosité privée, elles suppléent à l'inertie

de l'administration supérieure, si prodigue envers Paris de l'or de la France, si avare envers les départements.

La plus ancienne société provinciale dont nous ayons retrouvé le souvenir est la Société des amis des arts d'Avignon. En 1827, Carle Vernet et son fils Horace vinrent visiter cette ville, berceau de leur famille. Ils y furent reçus avec enthousiasme. Le maire, M. de Montfaucon, amateur passionné des beaux-arts, sut enflammer le zèle de ses administrés. L'occasion groupa autour de lui tous les amateurs, et l'on sait que cette intelligente cité en a toujours compté un grand nombre. La Société des amis des arts sortit tout armée de ces têtes méridionales échauffées par la présence des Vernet, à qui l'on s'empressa de chanter en chœur: « Nous vous prions d'en être les parrains... »

La Société avignonnaise a fait quelques expositions. Elle a donné au musée une *Vue de Vaucluse* de M. Dagnan, et un *Soleil couchant* de Joseph Vernet. Elle a contribué à l'organisation des écoles de dessin. La ville possédait un cours de figure : la Société créa les autres cours, ornement, dessin linéaire, et elle en paya les professeurs jusqu'en 1830. Elle aida son président, M. de Montfaucon, à établir une école de tissage qui donna d'abord d'excellents résultats. Mais toutes ces créations improvisées devaient disparaître avec celui qui en était l'âme. A la révolution de 1830, le renvoi brutal de M. de Montfaucon entraîna la chute de la Société des amis des arts, trop faible encore pour se passer de la tutelle de son fondateur. L'école de tissage disparut aussi, coup mortel porté dans cette ville à l'industrie de la soie. Mais l'administration municipale prit à sa charge les cours de dessin, et ainsi s'est perpétué par un bienfait le souvenir d'une institution utile, trop tôt disparue et jamais rétablie depuis.

Après la révolution de 1830, le mouvement imprimé aux idées par les luttes antérieures du romantisme trouvant dans les événements politiques un aliment d'activité, secondé d'ailleurs par une constitution civile plus libérale, devait provoquer des créations nouvelles. Le pays se sentait en verve d'autonomie. Des Sociétés des amis des arts se formèrent spontanément, en 1831 à Strasbourg, en 1832 à Marseille, en 1834 à Rouen, en 1836 à Lyon, à Nantes et sur les bords du Rhin. L'exemple gagnant de proche en proche, une association analogue fut fondée à Londres en 1837 sous le nom d'Art-Union.

Mais ce n'étaient là, en France du moins, que de simples essais, d'un caractère évidemment transitoire. On tâtait le terrain, on tâtait l'opinion. L'inexpérience des fondateurs se débattait entre le mauvais vouloir et l'indifférence pour atteindre un but encore mal défini. Il fallut s'y

prendre à plusieurs fois avant d'arriver à un résultat stable. Nous ne savons rien des commencements de la Société de Strasbourg. L'histoire de celle de Marseille donnera une idée de cette enfance agitée et maladive[1].

C'est en 1831, selon les uns, en 1832, selon d'autres, que les artistes marseillais, unissant leurs efforts à ceux des amateurs, fondèrent le Cercle des beaux-arts. Le local choisi était magnifique. On y ouvrit une exposition permanente composée de tableaux et d'objets d'art fournis par les amateurs, et des œuvres récentes des artistes du pays. Tous les quinze jours, le Cercle donnait un concert auquel les dames étaient admises. L'élément musical, dont l'introduction dans les sociétés de ce genre a eu toujours le même résultat, ne tarda pas à prévaloir, et le Cercle des beaux-arts devint un Cercle philharmonique.

En 1844 (ou 1846), les artistes et les amateurs de peinture firent un nouvel effort et organisèrent une véritable Société des amis des arts, sous la présidence du marquis de Forbin-Janson. Deux expositions eurent lieu, l'une en 1846, à laquelle concoururent trois cent quatre-vingt-sept artistes; l'autre, l'année suivante. Le nombre des sociétaires, qui était déjà de neuf cent trente-trois, le patronage acquis du roi et de la ville de Marseille, et les marques de sympathie que la Société recevait de toutes parts, semblaient lui présager une longue existence. Mais la discorde se mit au camp : les événements de 1848 arrivèrent, tout fut dissous.

En 1849, nouvelle tentative. Quelques membres de la société disparue se rencontraient habituellement dans l'atelier de M. Barry, peintre de marine. On élabora de nouveaux statuts, on recruta des hommes de bonne volonté. La Société allait renaître, quand l'invasion du choléra coupa court à tous les projets. Après la panique, les membres dispersés se réunirent. On se compta, et le 24 novembre 1850 la Société se constitua définitivement sous la dénomination de Société artistique et littéraire des Bouches-du-Rhône. Mais une fois encore l'excès du zèle des fondateurs faillit compromettre son existence. La Société se divisait en trois sections : 1° peinture et sculpture, 2° musique, 3° littérature. Bien que son but principal fût l'exposition annuelle, elle promettait des médailles à la

1. Nos renseignements sur les diverses Sociétés des amis des arts ont tous été puisés à des sources officielles. Pour celle de Marseille en particulier, nous avons fait de larges et fréquents emprunts à différents articles publiés dans *la Tribune littéraire et artistique du Midi*, organe de la Société artistique des Bouches-du-Rhône. Toutefois, entre les dires de M. Chaumelin, auteur de ces articles, et ceux du secrétaire de la Société, que nous avons consulté directement, se trouvent quelques différences dont nous avons tenu compte.

meilleure composition musicale et au meilleur mémoire littéraire envoyés chaque année. C'était trop embrasser. M. Marcotte, appelé à remplacer M. Dufaur de Montfort, président de la Société, le comprit bien vite. Il se débarrassa de la musique et du mémoire littéraire, et fit la Société ce qu'elle est aujourd'hui, une société purement artistique. « Il n'y a que ce qui est net et précis qui se fasse bien comprendre, disait le nouveau président dans l'assemblée du 7 mars 1852. A quel titre un groupe d'association quelconque peut-il prétendre à l'encouragement de tous les arts et des lettres en même temps, quand des sociétés spéciales ont déjà tant de peine à suffire à cette œuvre unique? Est-ce qu'à Marseille il n'existe pas une académie pour patronner la littérature, des sociétés musicales pour propager et entretenir le goût de la musique? Que pourrait faire, de ce côté, la Société artistique qui ne se fasse déjà par d'autres compagnies d'une manière plus suivie, plus fructueuse, et avec une autorité que son organisation même ne pourra jamais lui donner? »

M. Marcotte, s'il n'est pas le fondateur de la Société artistique des Bouches-du-Rhône, en peut être nommé le père. Dans une ville enfiévrée de commerce, et presque systématiquement hostile aux beaux-arts, il a su implanter une institution qui, désormais acclimatée, ne périra pas. Mais que d'efforts et que de démarches pour arriver à ce résultat! Déjà riche des subventions du conseil municipal et du conseil général, en 1852 il obtenait une subvention de l'empereur. L'année suivante, il lançait dans le public une lettre chaleureuse qui fit rougir les indolents Phocéens, et valut à la Société des adhésions éclatantes. L'Académie de Marseille, les cercles, les principales maisons de commerce et de banque s'inscrivirent pour plusieurs actions. En quelques jours, le chiffre total des souscriptions s'éleva de 1,052 à 1,563. Enfin M. Marcotte a eu l'heureuse idée de donner pour organe à la Société une petite revue mensuelle, *la Tribune artistique et littéraire du Midi*, qui tient les actionnaires au courant des travaux des autres sociétés, rend compte des expositions, des ventes d'objets d'art, et publie parfois d'excellents articles de fond.

Depuis 1851, les expositions de la Société artistique se sont succédé régulièrement chaque année, sans s'améliorer d'une façon bien sensible. Les efforts de ceux qui la dirigeaient tendaient plutôt à asseoir son existence matérielle qu'à augmenter sa portée artistique. Pendant cette période de neuf ans, les catalogues reproduisent à peu près les mêmes noms. C'est toujours ce noyau de peintres parisiens que l'on retrouve au fond de toutes les expositions provinciales, talents brillants, individualités remarquables et fécondes : prises séparément, elles vous charment; groupées ensemble, elles ne représentent qu'une face très-incomplète de

l'art contemporain, et pas la première. Toutefois l'exposition de 1855 offrait à la fois les noms de MM. Ingres, Decamps, Roqueplan, Ary Scheffer, Couture et Eugène Delacroix. Mais ni la société, ni la ville de Marseille, ni les amateurs n'eurent assez de courage pour garder à demeure la réduction de la *Vierge à l'hostie* qu'exposait M. Ingres. Il est curieux aussi de constater le peu de succès obtenu par M. Delacroix dans une ville témoin de sa première enfance, où son père, comme préfet, a laissé de bons souvenirs. Ary Scheffer, pendant trois ans, a successivement envoyé à l'exposition marseillaise : la *Madeleine au pied de la croix*, en 1854; *le Christ au jardin des Oliviers* et *les Morts vont vite*, en 1855; et, en 1856, *Faust à la coupe*. Le premier de ces tableaux est resté au musée de Marseille, à qui la Société en a fait hommage. Elle lui avait déjà donné, en 1853, un beau paysage de M. Corot. C'est en reconnaissance de l'allocation de 3,000 francs dont la gratifie chaque année le conseil municipal, que la Société avait établi en principe le cadeau annuel au musée de la ville d'un tableau de son exposition. Cette mesure est tombée en désuétude. Le musée, croyons-nous, ne doit pas s'en plaindre. S'il y perd quelques beaux tableaux qu'il aurait pu acquérir ainsi sans bourse délier, il y gagne de ne pas se voir encombré d'œuvres secondaires que la Société, dans l'embarras de faire face à une obligation onéreuse, aurait été parfois réduite à lui offrir. C'est aux villes à veiller à l'accroissement de leurs musées. Le rôle des sociétés se borne à leur fournir une occasion favorable. La ville de Marseille l'a compris; depuis 1857, elle a fait, aux expositions de la Société, des acquisitions importantes dont celle-ci n'a pas à supporter la responsabilité.

Quant aux amateurs, leurs acquisitions n'ont pas, dans cette période de neuf années, suivi une progression notable. L'incertitude du goût public, plus grande à Marseille qu'en aucune autre ville de province, les a poussés surtout à se jeter sur les petits tableaux, les tableaux *meublants*, le genre et le paysage. Le résultat obtenu par la Société se borne à avoir éveillé un goût de peinture quelconque; il lui reste à le diriger. De même, son influence sur les artistes du pays s'est bornée à les entretenir et à les encourager dans les errements de l'art facile. En 1851, elle trouvait des peintres déjà en possession du talent et de la renommée. Depuis, elle en a suscité un certain nombre. Mais ni les uns ni les autres, à peu d'exceptions près, n'ont fait le moindre effort pour s'élever au-dessus du genre, du paysage et du portrait; si bien que, dans une ville où le budget de la Société artistique atteint près de 50,000 francs, tous les travaux de peinture et de sculpture sérieux s'exécutent par des mains étrangères. Ce groupe d'artistes, qui se nomme l'école marseillaise,

n'a pu fournir un peintre pour la décoration des églises, un sculpteur pour les statues et les bas-reliefs de la Bourse. Une cathédrale s'élève, un palais de justice se construit : ces édifices terminés, quand l'architecture appellera à son aide ses deux sœurs, la sculpture et la peinture, l'école marseillaise, frappée d'impuissance, ne pourra fournir ni un sculpteur ni un peintre.

Ces observations sévères, que nous devons à la vérité, ne nous empêchent pas de reconnaître les services rendus aux beaux-arts par la Société artistique des Bouches-du-Rhône. Grâce à elle, le chiffre des acquisitions des amateurs, qui était en 1852 de trois tableaux, 700 francs, a dépassé, en 1859, 9,600 francs (vingt-six tableaux). Grâce à elle, le conseil municipal, outre la subvention de 3,000 francs qu'il accorde à la Société, a osé voter, pour achat de tableaux en 1858, 6,000 francs, et 8,700 francs en 1859. Enfin la Société elle-même, qui achetait en 1851 trente-six objets au prix de 3,180 francs, est arrivée, en 1859, à pouvoir en acquérir cinquante-huit pour le prix de 17,000 francs. Le total des sommes dépensées en faveur des artistes par la Société marseillaise, dans ces trois dernières années 1857, 1858 et 1859, s'élève à 88,915 francs.

Le même mouvement des esprits qui avait provoqué en 1831 la création des Sociétés de Strasbourg et de Marseille amena, quelques années plus tard, en 1834, l'établissement de la Société des amis des arts de Rouen. Les documents que nous devons à l'obligeance de M. G. Morin, professeur de l'école municipale de peinture de cette ville, et de M. Debons, secrétaire actuel de la Société, sont malheureusement muets sur les causes de cette fondation; ils fournissent seulement des résultats statistiques que nous aurons à joindre et à comparer à ceux que nous possédons sur d'autres sociétés. Dans un travail de ce genre, on ne peut exiger de nous que nous suivions rigoureusement l'ordre chronologique. Laissant donc de côté Rouen, comme nous avons laissé Strasbourg, pour les reprendre plus tard, nous nous arrêterons à la Société de Lyon, la plus importante de toutes celles que possède la France.

Fondée en 1836, la Société des amis des arts de Lyon n'a pas connu ces fluctuations, ces alternatives de *to be or not to be* par lesquelles a passé la Société marseillaise. Elle n'a pas cessé, depuis son origine, de se développer régulièrement et rationnellement, comme une institution venue à terme et née viable. C'est qu'il existait à Lyon, avant la Société des amis des arts, une école de dessin qui avait produit déjà des artistes de mérite. Le personnel de l'exposition était donc tout trouvé. Le livret de 1836 donne les noms de MM. Biard, Bonirotte, Sébastien Cornu, Flachéron, Hippolyte Flandrin, Fonville, Grobon, Jacquand, Orsel, Saint-

Jean, Thierriat, de Ruolz et Saint-Ève, tous artistes lyonnais, de naissance ou d'adoption. M. Hippolyte Flandrin exposait son beau tableau de *Dante*, qui a commencé à Paris même sa réputation; Orsel la composition du *Bien* et du *Mal*, dont il a été parlé dans ce recueil; M. Jacquand une répétition du *Comte de Comminges*, actuellement au musée de Rennes. Un petit nombre seulement d'artistes étrangers à la localité avaient concouru à cette première fête des arts. C'étaient les Dévéria, MM. Robert Fleury, Gudin, de Mercey, Thuillier, Fratin, Achard (de Grenoble), Loubon (de Marseille), et les princes de l'école gènevoise, Calame et Diday.

Sur 124 exposants, on comptait 49 artistes lyonnais, et, chose assez rare, tandis qu'ailleurs la peinture trônait à peu près seule, on remarquait à cette première exposition 37 œuvres de sculpture et 8 gravures.

Il y avait donc à Lyon plus que partout ailleurs des éléments vivaces pour constituer une Société des amis des arts; il y avait, si l'on peut s'exprimer ainsi, la matière première. Quel que soit le discrédit attaché aujourd'hui aux œuvres des Boissieu, des Revoil, des Richard, des Grobon, des Bonnefond, c'est à eux que revient l'honneur d'avoir si bien préparé le terrain et d'avoir les premiers initié la population lyonnaise aux jouissances des choses d'art. Dans une ville où l'industrie emprunte à tout instant le crayon de l'artiste pour tracer le dessin des fleurs ou des ornements à reproduire sur les étoffes, un appel en faveur des beaux-arts devait rencontrer un écho sympathique. En effet, dès la seconde année de son existence, la Société des amis des arts put compter 493 souscripteurs à 50 francs, et elle plaça en outre 8,300 billets à 1 franc. C'est une somme de près de 33,000 francs que la population lyonnaise versait de confiance entre les mains d'une société à peine à son début.

L'exposition justifiait cette confiance. On y voyait, à côté des *Natchez* de M. Eug. Delacroix, la *Marguerite à l'église* d'Ary Scheffer, le *Dolce far niente* de M. Winterhalter, et l'*Assassinat de Henri IV* de M. Robert Fleury. On y voyait débuter, à côté de Riesener, des hommes que nous croyons naïvement nés d'hier, MM. Isabey, Lambinet, Lanoue, etc. Les artistes lyonnais, sans être plus nombreux que l'année précédente, étaient autres. Auguste Flandrin, qui mourut quelques années après, remplaçait son frère Hippolyte. M. Ponthus Cinier et M. Janmot se montraient pour la première fois. Bref, le nombre des exposants était de 139, dont 50 Lyonnais.

La Société répondit magnifiquement à la confiance que lui témoignait le public. Non-seulement elle consacra une somme de 26,355 francs à l'achat de 65 objets d'art, non-seulement elle employa plus de 2,000 francs à l'exé-

cution d'une gravure distribuée en prime aux souscripteurs, elle fit plus encore. S'élevant au-dessus de ce rôle d'entremetteur mercantile qui suffit à d'autres, elle se posa résolûment comme le centre de la protection et de l'administration des beaux-arts dans la ville de Lyon ; elle institua des concours auxquels elle appelait, outre les élèves des écoles de la ville, tous les autres jeunes dessinateurs, et, afin d'empêcher les lauréats de laisser là leurs études pour se mettre trop tôt au service de la fabrique, elle décida que les prix seraient donnés en argent. Les concours étaient de deux sortes : l'ornement pour les dessinateurs qui se destinent à la fabrique des étoffes riches, la fleur pour les dessinateurs des étoffes façonnées. Un prix de 800 francs récompensait les lauréats du premier concours, un prix de 700 francs ceux du second. Par cette libéralité bien lacée, la Société lyonnaise s'attira, de la part de la Chambre de commerce, une subvention spécialement destinée à couvrir les frais de ces concours, et une allocation du conseil municipal, portées plus tard, la première à 3,000, la seconde à 5,000 francs.

Les expositions de la Société des amis des arts de Lyon, qui se sont succédé annuellement sans interruption depuis cette époque jusqu'à l'année actuelle, offrent le tableau de l'histoire de l'art dans cette ville, et cette histoire est loin d'être sans intérêt. On y peut signaler d'abord un fait étrange, qui prouve combien l'école lyonnaise était, dès le principe, fortement constituée. Il semble que la nécessité de combiner, pour la décoration des étoffes, les tons et les nuances, dût provoquer chez les artistes lyonnais, presque tous sortis de la fabrique, l'éclosion des instincts coloristes. Il n'en est rien. L'école lyonnaise n'a pas produit un coloriste, si ce n'est dans ces derniers temps. Et cependant, à chaque exposition, les œuvres de M. Eug. Delacroix, de Roqueplan, de MM. Paul Huet et Rousseau, semblaient appeler des prosélytes. Pendant plus de dix ans, pas un n'a déserté le drapeau de l'école, pas un n'a sacrifié le goût de la forme et de la ligne aux séductions de la couleur. Les peintres de fleurs eux-mêmes, obligés par le genre qu'ils avaient choisi d'emprunter à la palette ses tons les plus frais et les plus riches, ont toujours, à l'exemple de M. Saint-Jean, cherché leur succès dans la reproduction fidèle des formes et du modelé de la fleur. M. Reignier se montre pour la première fois à l'exposition de 1838, en même temps que M. Servan, paysagiste de style ; que M. Perlet, dont le tableau *l'Émigration des trappistes,* placé au musée, indique les tendances sévères; que M. Dumas, auteur des *Adieux de saint Pierre et de saint Paul,* achetés il y a quelques années pour la galerie du Luxembourg. En 1839, c'est M. Paul Flandrin qui vient se placer entre ses frères Auguste et Hippolyte: en 1840 débute un

sculpteur à qui sa statue de *Saint Vincent de Paul* a récemment valu des éloges mérités, M. Cabuchet; en 1841, voici *le Christ au jardin des Oliviers*, de M. Janmot, exposé à Paris en 1849. M. Pillard apparaît la même année, et bientôt, en continuant cette revue, on voit surgir tous les artistes que la Société des amis des arts de Lyon a conduits par la main au succès et à la renommée, depuis M. Montessuy, une des individualités les plus étonnantes de notre temps, MM. Allemand, Fonville, Aurioud, Perrachon, jusqu'à ce jeune groupe que nous avons salué avec tant de plaisir à la dernière exposition, MM. Appian, Carraud, Chevallier, Girardin, Bail, Maisiat, lauréat du concours de fleurs de 1845, et Bellet-Dupoizat, à qui revient l'honneur d'inaugurer dans l'école lyonnaise les tendances coloristes.

Les artistes les plus distingués de notre temps ont pris part aux diverses expositions de la Société des amis des arts de Lyon. En 1838 se rencontrent les noms de MM. Léon Cogniet, Paul Huet, Marilhat, Moine, Schnetz, Horace Vernet. En 1839, M. Étex envoya à Lyon sa *Famille de Caïn*, aujourd'hui au Luxembourg; en 1840, on y voyait à la fois *la Dernière scène de Don Juan* et un *Camp arabe*, de M. Delacroix, et *les Enfants de Du Guesclin*, de Tony Johannot; en 1841, *le Samaritain*, de M. Cabat, *le Grenadier de l'île d'Elbe*, de Charlet, réfugié naguère chez un marchand de la rue de Rivoli. En général, le noyau des expositions lyonnaises se compose d'œuvres plus importantes, plus sérieuses que le noyau des expositions marseillaises, et les acquisitions se maintiennent aussi dans un milieu plus relevé.

L'usage des primes s'est conservé dans la Société lyonnaise. D'abord elle faisait graver un tableau remarqué à l'exposition, et de préférence l'œuvre d'un artiste du pays. Dès le début perce cette préoccupation louable de donner à la prime un intérêt local. En 1839 on eut l'idée de former un album de vues de Lyon et de ses environs dont les planches, lithographiées par MM. Hostein, Villeneuve, Benoît et Champin, furent distribuées aux souscripteurs pendant plusieurs années de suite. Mais l'intérêt finit par s'épuiser, et la Société chercha d'autres combinaisons. C'est ainsi qu'elle prévint, dès 1844, les encouragements accordés depuis à la photographie en demandant à un artiste plus audacieux qu'habile des albums de vues de Lyon et d'Algérie, *daguerréotypées sur papier*. L'impuissance d'un art encore au berceau amena la résiliation du traité, et c'est pour remplacer cet album impossible que la Société fit exécuter l'année suivante la belle lithographie du tableau de M. Gleyre, *Dernière station des Apôtres au pied de la croix*. Une circonstance curieuse valut aux souscripteurs pour 1846 une prime plus belle encore. « Les Frères

hospitaliers de Lyon, dit le rapport que nous avons sous les yeux, avaient eu la pensée de faire graver sur acier, par un des premiers élèves de l'école de gravure, si habilement dirigée par M. Vibert, le magnifique tableau du musée de Lyon, *l'Ascension* du Pérugin. Ces messieurs voulaient conserver cette gravure pour les membres seuls de leur association; mais c'était une entreprise coûteuse. Après de nombreux pourparlers, la Société a adhéré aux propositions qui lui étaient faites; tout ce qui tend à encourager le progrès de l'école de gravure de Lyon lui a paru mériter sa sollicitude. Elle a donc traité avec la Société des Hospitaliers pour la cession de toutes les épreuves avant la lettre, en nombre égal à celui des souscripteurs. »

Cette initiative des Frères hospitaliers mit la Société de Lyon sur la voie d'une innovation des plus heureuses. Depuis quelques années il a été pris, quant aux primes annuelles, un parti définitif auquel on ne saurait trop applaudir. La Société fait reproduire par des élèves de l'école de gravure de Lyon les plus beaux tableaux du musée. On comprend le prix d'une pareille publication. Bien que l'exécution se tienne quelquefois trop au-dessous du modèle, l'ensemble de ces croquis formera pour l'avenir un curieux répertoire. Pour le moment, une telle prime a l'avantage de faire apprécier des souscripteurs eux-mêmes les richesses d'un musée que plus d'un connaît certainement bien peu.

L'histoire administrative de la Société des amis des arts de Lyon présente des péripéties qu'il est bon de signaler. Le nombre des souscripteurs, qui était de 493 en 1837, avons-nous dit, s'élevait, deux ans après, à 628, et atteignait en 1845 le chiffre de 650. Ce chiffre n'a jamais été dépassé; il n'est même plus atteint aujourd'hui. Les crises commerciales par lesquelles la ville de Lyon eut à passer, en 1848 et 1849, le firent tomber alors à 298. Un moment on put désespérer de l'avenir, car, en 1850, 275 souscripteurs seulement répondirent à l'appel, 295 en 1851. En ces circonstances critiques, la Société chercha par tous les moyens possibles à alléger ses charges. Forcée de réduire ses acquisitions, au lieu de 157 lots elle n'en distribua plus que 38, et même, en 1850, 29; c'est-à-dire qu'au lieu de jeter 26,000 francs sur le marché artistique, elle disposait à peine d'une somme de 10,000 francs. Cependant elle n'interrompit pas ses concours. A force de prudence et d'économie, elle parvint à reprendre son assiette; mais elle n'a pu se relever complétement. Aujourd'hui, le nombre des souscripteurs est de 561. Ainsi que nous l'avons annoncé ici même, une somme de 24,785 francs a été employée en achats d'objets d'art à la suite de l'exposition de 1860. Le nombre des objets exposés indique l'empressement des artistes de tous pays à se rendre à

l'invitation d'une Société qui leur fait si bon accueil. En 1836, il n'était que de 317; en 1860, il a été de 759.

A Bordeaux comme à Marseille, les préoccupations commerciales étouffent volontiers l'instinct artistique. Cependant le germe du goût des beaux-arts, qui sommeille au fond de toutes les natures méridionales, cherche impatiemment une issue, et comme le théâtre, plaisir banal, procure à peu de frais des jouissances quotidiennes, les villes commerçantes se contentent volontiers de cette satisfaction telle quelle. Bordeaux n'en désira pas d'autre jusqu'en 1850. Quelques amateurs plus intelligents s'avisèrent alors qu'une cité de cette importance ne pouvait rester en arrière d'autres villes moins riches, déjà pourvues de Sociétés des amis des arts. On s'agita, on se compta, on recruta des adhérents. Bref, le 15 avril 1851 une assemblée générale des membres fondateurs eut lieu à l'hôtel de ville; les statuts furent discutés et adoptés, la commission administrative fut nommée, et, à dater de ce jour, la Société des amis des arts de Bordeaux, régulièrement constituée, commença sa carrière.

Venue la dernière, ou peu s'en faut, la Société bordelaise mit à profit l'expérience de ses devancières. Point de primes, point de concours, point de médailles. L'exposition, l'achat et la répartition entre ses membres d'ouvrages des artistes vivants, c'est à ces termes simples qu'elle réduisit ses moyens d'action. 672 souscripteurs répondirent à son premier appel. Le conseil municipal vota une subvention de 3,000 francs; le conseil général en alloua 600. Dans ces conditions toutes favorables et presque exceptionnelles, s'ouvrit la première exposition, au mois de novembre 1851.

Bordeaux a produit des artistes distingués, mais elle n'en a gardé aucun. Tous sont venus demander à Paris des encouragements que leur patrie ne connaissait pas. Il n'y a donc pas d'école bordelaise. A la première exposition, le nombre des artistes de la localité ne dépassait pas 42. Mais la Société eut le bon esprit, et l'esprit, de réclamer à Paris même les transfuges qu'elle regrettait, et, pour se les attacher par un lien durable, elle leur offrit le titre gratuit et honorable de membres correspondants. Ainsi elle eut l'adresse d'intéresser à son existence et à sa prospérité les peintres les plus capables de donner de l'éclat à ses expositions, mademoiselle Rosa Bonheur, MM. Brascassat, Dauzats, Alaux. Le hasard a fait naître à Bordeaux l'Espagnol Diaz de la Peña : sa patrie d'occasion en revendiqua la gloire. On se souvint à propos que M. Eugène Delacroix, encore enfant, avait suivi son père de la préfecture des Bouches-du-Rhône à la préfecture de la Gironde, et M. Eugène Delacroix, qui accepte volontiers d'être de tous les pays où brille un beau soleil, se laissa faire aussi de la Société de Bordeaux.

La première exposition fut donc brillante; 448 objets d'art, dont 400 tableaux, s'y étaient donné rendez-vous, signés des noms les plus honorés de l'école française : Meissonier, Roqueplan, Th. Rousseau, Gudin, Isabey, Tony Johannot, Joyant, Bellangé, Cabat, Comte, Chassériau, Léon Cogniet, Gérôme, Corot, Couture, Diaz, Decamps, Flers, Troyon, Horace Vernet, Vidal et mademoiselle Rosa Bonheur, et, parmi les sculpteurs, Pradier, Jouffroy, Mène. Ni M. Dauzats ni M. Alaux ne manquaient à l'appel : ce dernier se présentait avec madame Baudinier, sa fille, autour de laquelle se groupaient les artistes de la localité, MM. Oscar Gué, Marionneau, Drouyn, Belloc. Quant à M. Eugène Delacroix, il payait sa bienvenue par une de ses œuvres les plus inspirées, *la Grèce sur les ruines de Missolonghi*, et une répétition de son *Christ au jardin des Oliviers*. Aussi la Société et la ville de Bordeaux se montrèrent reconnaissantes. Le conseil municipal acheta pour son musée l'œuvre de M. Delacroix, et la Société, afin de n'être pas en reste, obtint du ministre de l'intérieur l'achat pour le musée de Bordeaux du tableau de M. Gérôme, *l'Amour et Bacchus ivres*. Elle consacra de plus à ses achats une somme de 14,824 francs. Quarante-trois objets d'art furent acquis par des amateurs pour le prix de 6,277 francs. Le choix de ces objets témoigne de l'hésitation du goût : il se trouva cependant un acheteur pour *le Christ* de M. Eugène Delacroix.

Ainsi lancée, la Société des amis des arts de Bordeaux n'a cessé de marcher de succès en succès. Il est vrai qu'elle y a pris la peine. Quelques mois après la clôture de sa première exposition, elle en organisait une nouvelle, composée uniquement d'œuvres anciennes. Ouverte le 25 mai, cette exposition fut fermée le 10 juillet. Elle comptait 478 tableaux. Elle reçut 2,722 visiteurs, sans compter ceux, bien plus nombreux, qui s'y rendirent les jours d'entrée gratuite. L'école espagnole y était surtout représentée par des œuvres d'un rare mérite. Cette tentative, couronnée d'un plein succès, valut à la Société de Bordeaux de sérieux avantages. Elle vit ses souscripteurs monter de 672 à 740; le conseil général porta son allocation de 600 à 1,500 francs; le gouvernement envoya un mandat de 1,000 francs. Enfin l'exposition elle-même se trouva être une bonne affaire : elle avait coûté 1,743 francs; elle en rapporta 2,372.

L'exposition des œuvres des artistes vivants, qui s'ouvrit au mois de novembre de la même année, eut une bonne fortune. Elle obtint, nous ne savons trop à quel titre, de joindre aux tableaux qui lui étaient envoyés les tableaux de la galerie du duc d'Orléans, dispersés peu de temps après par les enchères. On comprend que cet appoint, composé des meilleurs maîtres de l'art moderne, dut rehausser singulièrement l'éclat d'une solennité où ne manquaient pas, du reste, les éléments de succès. Aussi la

Société employa en acquisitions une somme de 27,574 francs. Mais ce qui prouve combien déjà son influence était assurée, c'est que les achats des amateurs, bornés l'année précédente à la somme de 6,000 francs, atteignirent tout d'un coup celle de 15,000. Le gouvernement crut devoir, à son tour, encourager encore les efforts de la Société en achetant un tableau de M. Oscar Gué, peintre de Bordeaux, *la Sainte Famille*. Que si l'on s'étonnait de ces complaisances répétées du gouvernement, il ne faudrait pas oublier que Bordeaux a produit plus d'un homme d'État, et qu'à cette époque même un des ministres les plus influents du conseil se rattachait, par sa naissance et par ses intérêts, à une ville qui n'eut jamais en vain recours à lui. Il est bon d'avoir des amis partout.

Sans chercher dans des questions politiques le secret d'une si rapide prospérité, on peut l'attribuer au zèle mis au service de la Société par le correspondant dont elle avait fait choix à Paris. Tandis que les sociétés du même genre s'adressent à un marchand, ou à un expert qui n'est qu'un marchand déguisé, chargé, moyennant remise, d'opérer chaque année, dans les ateliers parisiens et ailleurs, une razzia de tableaux plus ou moins frais, la Société de Bordeaux pria un de ses compatriotes de se charger de ce soin, et M. Dauzats, en acceptant cette mission, qui pouvait cependant le distraire de ses travaux, s'y employa avec cette activité et ce dévouement aux intérêts de l'art que ses amis connaissent bien. Préoccupé depuis longtemps de l'indifférence artistique de la province et des moyens de la faire cesser, consulté plus d'une fois avec fruit par les présidents des sociétés analogues, M. Dauzats avait contribué par ses conseils à la bonne organisation de la Société bordelaise. Il épousa ses intérêts avec chaleur, et c'est à ses soins persévérants que les expositions de Bordeaux doivent l'excellent choix des tableaux qui y figurent.

Un fait unique dans l'histoire des Sociétés des amis des arts signala l'exposition de 1853. Cette année, grâce au zèle dont nous avons parlé, vit réunir à Bordeaux, avec bien d'autres œuvres de mérite, la *Bataille de Morat* et *Macbeth* d'Ary Scheffer, *le Christ chargé de sa croix* de M. Delacroix, et *la Fille du Tintoret* de M. Léon Cogniet. La ville de Bordeaux, toujours désireuse d'enrichir son musée, décida, par un vote spécial du conseil municipal, l'acquisition de ce dernier tableau, et consentit à le payer 20,000 francs. La Société, de son côté, acheta pour plus de 26,000 francs. Les acquisitions des amateurs s'élevèrent à 17,000 fr. C'est donc une somme totale de 63,000 francs dont les beaux-arts bénéficièrent en une seule année, dans une seule ville de province.

La nouvelle de cette prodigalité intelligente émut vivement le monde des arts. Deux hommes se donnèrent le mandat d'exprimer la reconnais-

sance des artistes pour un bienfait qui les obligeait tous : M. Lequesne envoya spontanément à l'exposition suivante le plâtre unique de son *Faune dansant*, et M. Delécluze, l'éminent critique, offrit l'épreuve en plâtre, unique aussi, d'une statue de Bosio qui lui appartient.

Il serait trop long de suivre pas à pas et d'année en année l'histoire de la Société des amis des arts de Bordeaux. L'exposition de 1855 fut une des plus brillantes qu'il lui ait été donné d'organiser. On y voyait : — de M. Ingres, l'*Œdipe* et un *Portrait;* — de M. Delacroix, *Jésus marchant sur les eaux*, et une *Nature morte;* — de M. Cogniet, *le Massacre des Innocents;* — de Decamps, quatre tableaux; — de mademoiselle Rosa Bonheur, *la Fenaison*, achetée par le gouvernement pour le musée du Luxembourg, — et, tout à côté, les *Bœufs*, de M. Troyon; — de Benouville, *le Prophète tué par le lion;* — de Chassériau, *Macbeth et les Sorcières*, et *l'Apparition de Banquo;* — de Camille Roqueplan, mort deux mois auparavant, trois tableaux et une aquarelle; enfin les noms de MM. Diaz, Corot, Courbet, Couture, de Curzon, Bida, Hippolyte Flandrin, Gudin, Hamon, Paul Huet, Meissonier, Th. Rousseau, Leys, Gallait, etc., qui se pressent sur le catalogue, disent assez quel intérêt devait présenter la réunion de tant d'œuvres remarquables.

Toutefois, la fantasmagorie de ces noms aimés ne doit pas nous séduire au point de nous faire méconnaître le véritable caractère de cette exposition. La plupart des œuvres des maîtres n'étaient pas venues là pour se faire acheter, mais seulement pour se faire voir. En d'autres termes, la Société des amis des arts de Bordeaux ne se contente pas d'exposer des tableaux envoyés par les artistes dans l'espoir d'un acheteur; elle emprunte aux amateurs les plus beaux morceaux de leur cabinet, elle obtient du gouvernement le prêt d'ouvrages déjà achetés pour les musées de l'État, et, recrutant ainsi de droite et de gauche des vétérans éprouvés, elle rehausse singulièrement l'éclat de ses revues où l'on s'attend à ne rencontrer que des conscrits. Ce n'est pas nous qui nous plaindrons de cet éclat emprunté ni qui reprocherons à la Société de Bordeaux une manœuvre parfaitement loyale et très-intelligente. Malheur aux sociétés qui réduiraient leurs expositions à n'être que des déballages de marchandises neuves! Honneur à celles qui cherchent avant tout la propagation du goût des beaux-arts; et quel moyen plus sûr de propager le goût que d'habituer le public à voir de belles choses? L'origine importe peu. Si donc l'exposition de 1855 a dû son principal intérêt à l'obligeance de M. Duchâtel et de M. Ad. Moreau, si celles de 1857 et de 1858 ont reçu de M. Barroilhet, de M. Papeleu et de M. Pereire un service analogue, il faut féliciter la Société bordelaise des occasions dont elle a su profiter,

et souhaiter aux sociétés rivales, jalouses peut-être d'un tel bonheur, une adresse égale à les faire naître.

Le nombre des souscripteurs de la Société des amis des arts de Bordeaux atteignait en 1859 le chiffre de 873, dépassé sans doute depuis. Les achats ont suivi une progression analogue. A la suite de la dernière exposition, dont notre collaborateur M. Paul Mantz a rendu compte aux lecteurs de la *Gazette*, les amateurs ont acheté pour près de 18,000 francs. de tableaux, et les acquisitions de la Société elle-même, pour sa loterie annuelle, ont dépassé 20,000 francs. Ces résultats, ajoute M. Mantz, importent plus aux artistes qu'à l'art. Cela est vrai ; mais ce qui n'est pas moins vrai et ce qui présente un résultat d'une importance réelle pour l'art, c'est que la Société des amis des arts de Bordeaux, dans ses neuf années d'exercice, est parvenue, par ses conseils, ses sollicitations, son exemple, ou par le fait seul de son existence, à faire entrer au musée 13 tableaux modernes et 4 morceaux de sculpture que la ville n'eût certainement pas acquis sans elle[1].

Quant aux artistes bordelais, la Société des amis des arts n'a pas eu sur eux une influence bien marquée. Peut-être n'en faut-il accuser que le peu de durée de son existence ; peut-être l'extrême simplicité d'organisa-

1. Voici, sauf omissions, la liste de ces diverses acquisitions :

1851. Eugène Delacroix, *la Grèce sur les ruines de Missolonghi*. Achat de la ville à la suite de l'exposition.

— Gérôme, *l'Amour et Bacchus ivres*. Don du ministre, à la demande de la Société.

1852. Oscar Gué, *Sainte Famille*. Achat du ministre pendant l'exposition.

1853. Léon Cogniet, *la Fille du Tintoret*. Achat de la ville pendant l'exposition.

— Camille Roqueplan, *Scène de la Saint-Barthélemy*. Don du ministre de l'intérieur, à la demande de la Société.

1854. Lequesne, *Faune dansant*. Plâtre offert par l'auteur à la Société, et par celle-ci à la ville.

— Bosio, *Jeune Fille*. Plâtre offert à la ville par M. Delécluze.

— Chaigneau, *Paysage*. Tableau de concours, don de la Société à la ville.

1855-56. A. Achenbach, *la plage de Schevningen*.

— Lannier, *Vase de fleurs*, sculpture sur bois.

Achats de la ville pendant l'exposition.

1857. Ziem, *Bords de l'Amstel*. Achat de la ville pendant l'exposition.

— Eugène Delacroix, *Chasse au lion*. Don du gouvernement.

— Pils, *la Tranchée devant Sébastopol*. Don de la Société à la ville.

1858. Corot, *les Baigneuses*.

— Isid. Bonheur, *Vache défendant son veau*, bronze.

1860. Troyon, *Bœufs au labour*.

— Devilly, *Marabout de Sidi-Brahim*.

Achats de la ville pendant l'exposition.

tion qu'elle s'est imposée, son éloignement à donner des médailles, et la résolution qu'elle a prise de borner ses encouragements à des achats de tableaux sont-elles responsables du peu de progrès accompli pendant ces neuf ans. Toujours est-il qu'aux noms déjà cités, et évidemment hors de cause, de MM. Alaux, Brascassat, Dauzats, Diaz, Monvoisin, Fauvelet, Oscar Gué, Isid. Bonheur et sa sœur, mademoiselle Rosa Bonheur, le catalogue de 1860 ne nous permet d'ajouter qu'un très-petit nombre de noms. M. Paul Mantz a parlé des spirituelles eaux-fortes de M. Léo Drouyn, des paysages de MM. Dubouché et Léonce Chabry. Quand nous aurons, à notre tour, rappelé les œuvres distinguées de MM. Marionneau, Cabanes et Félon, l'école bordelaise, qui n'est pas une école, n'offrira plus qu'une trentaine d'artistes d'un talent plus ou moins éprouvé. Ce n'est là qu'un groupe d'individus isolés à qui manque l'unité de direction et la communauté de vues. Si la Société des amis des arts de Bordeaux ne peut prétendre à créer une école aussi compacte et aussi féconde que l'école de Lyon, ses efforts doivent tendre à former entre les artistes bordelais un lien commun qui leur permette de prendre rang à côté de la petite école marseillaise.

LÉON LAGRANGE.

(*La suite prochainement.*)



MOUVEMENT DES ARTS ET DE LA CURIOSITÉ

VENTE DES TABLEAUX DE MAITRES MODERNES DE M. J. FAU

Pour n'avoir point atteint au succès fiévreux de la collection Wertheimber, celle de M. J. Fau n'en a pas moins eu toutes nos sympathies. Decamps y brillait avec un éclat, une pureté, une grâce indicibles. Les toiles n'étaient pas grandes, mais comme elles brisaient les limites étroites de leur cadre! comme elles jetaient aux yeux éblouis la chaleur et la lumière de l'Orient! combien ses singeries donnaient le ton à la caricature sérieuse! Et puis, quel enseignement, pour ceux qui étudient sincèrement Decamps, de le comparer aux Huysmans de Malines, qu'avec une audace de bon goût M. J. Fau avait collectionnés et réunis dans la même galerie! Ils étaient là pour montrer de quelle hauteur l'élève avait étudié le maître, avec quelle indépendance il s'était approprié ses qualités, avec quel goût il avait étudié ses procédés. En effet, ce sont les mêmes terrains effrités par la pluie, roussis par le soleil; ce sont les mêmes arbres blonds, terminant un groupe d'une silhouette austère, et profilant leurs chaudes brindilles sur l'outremer du ciel, de manière à former autour de la masse comme un ourlet d'air et de légèreté; ce sont les mêmes plans de montagnes, les mêmes empâtements pour modeler les nuages; c'est surtout la même distribution des groupes et la même intelligence dans la proportion des personnages. Malgré toutes ces qualités, malgré l'intérêt de comparaison qu'ils offrent aux amateurs comme aux critiques, les sept Huysmans se sont vendus de 300 à 1,355 francs, suivant l'étendue du panneau, plus peut-être que suivant sa valeur artistique.

La Vie de Samson, neuf petites réductions au crayon et à la sépia, avec quelques touches d'aquarelle, et qui furent exposés au boulevard des Italiens, ont été vendus 2,900 fr. — *Les singes boulangers et les singes charcutiers,* de l'Exposition universelle, 3,620 et 3,005 fr. Quelle gravité dans ce mitron qui essuie ses mains à son jupon! quelle anatomie que le dos des geindres qui pétrissent en poussant leur *hah* sinistre! Est-il rien de plus sérieusement comique que le charcutier qui gonfle d'air avec sa bouche les méandres d'un boyau, et que la pose de la vieille guenon qui somnole, au ronron de son chat, au coin du feu où bouillonne un chaudron?

La Pêche miraculeuse (8,320 fr.) est éblouissante de lumière diffuse, et le soleil, en se couchant derrière les montagnes qui ceignent le lac, emplit l'air d'une poussière d'or. — *Le Marchand d'Oranges* (10,750 fr.) est assis sous une boutique en planches. Une femme arabe s'éloigne en entraînant son petit garçon, qui emporte un fruit. — *La Halte.* (4,650 fr.) Un Zeybeck, debout, cause avec un Turc accoudé à un mur, auprès duquel sont assis une femme et son petit garçon. Plus loin, deux hommes conduisant un chameau disparaissent derrière un pli de terrain; plus loin encore, un étang, un

bois, une ville, des montagnes.—*La petite Fille à la chèvre* est signée et datée DC 47, c'est-à-dire une des plus mauvaises périodes dans la vie du maître. Les tons jaune d'ocre, les détails exagérés de l'herbe du premier plan, l'amoindrissement du dessin n'ont été heureusement qu'un accident dans l'œuvre du maître, qui, je crois, était alors extrêmement souffrant. 4,005 fr. — *Le Cheval blanc.* (2,320 fr. Haut., 14 cent.; larg., 18 cent.) Une cigogne passe en effleurant l'eau tranquille d'une rivière; au delà un petit cheval blanc debout devant un bois, au-dessus duquel se profile une citadelle turque. Ce n'est rien, mais quelle harmonie! et que ce petit cheval doit bien piaffer sous la selle fastueuse d'un vizir! — Enfin *Moïse et la fille de Pharaon*, daté de 1837, montrait, je pense, les débuts de Decamps dans la peinture religieuse, telle qu'il l'a toujours exprimée, c'est-à-dire le sujet étant relativement secondaire dans l'ensemble. Il y avait un peu trop de détails, et ils rappelaient avec quelque timidité les procédés d'Huysmans de Malines. Le groupe des suivantes de la fille du roi était bien composé; mais, chose curieuse, les figures étaient excessivement longues. A distance ces minuties disparaissaient : l'effet était solide, les tons étaient francs, et cette belle toile a atteint 8,900 fr.

La Mare, de Théodore Rousseau, cet admirable paysage qui fut également exposé au boulevart des Italiens, est allée rejoindre, pour 2,900 fr., l'*Effet de soir* que nous citions dans notre dernier compte rendu. Au second plan, une belle rangée d'arbres qui tamisent la lumière. Devant, une petite bonne femme en jupon rouge est assise sur l'herbe, et le ton cru de ce jupon oblige tout le reste à se maintenir dans une gamme dont rien n'égale la fierté.

VENTE DES CURIOSITÉS DE LA COLLECTION DAIGREMONT

Si les ventes des tableaux ont été des désastres dans lesquels les bonnes toiles ont été emportées par la débâcle, la vente des curiosités de la collection Daigremont a dû compenser quelque peu les pertes des vacations antérieures. Elle a produit environ 80,000 fr. En d'autres circonstances cette collection eût réalisé le double. Mais ne nous arrêtons point aux chiffres, qui, par la plus étrange aberration, ont moins encore de signification raisonnable à l'hôtel Drouot que partout ailleurs, et hâtons-nous d'offrir à nos lecteurs des extraits du catalogue rédigé par M. A. Jacquemart avec cette érudition aimable qu'ils lui connaissent. N'est-ce pas là un type à proposer à nos experts? N'est-ce point un exemple à citer à nos amateurs? Des explications substantielles sur la nature, la provenance, l'historique, la destination des objets; des remarques sur leur degré de rareté, des descriptions à la fois minutieuses et claires, des renvois aux catalogues des collections célèbres, voilà tout ce que l'on y trouvait, et ce qui nous a fait désirer encore davantage la publication de l'ouvrage de M. A. Jacquemart sur la porcelaine orientale. Espérons que les presses si parfaites, mais un peu lentes, de M. Perrin, de Lyon, nous le livreront enfin pour l'ouverture de la saison prochaine. C'est à ce moment que nous ajournons quelques critiques que l'on peut adresser, selon nous, à certaines divisions adoptées par l'auteur.

Cristal de roche ou quartz. Ce minéral, connu scientifiquement sous le nom de *quartz hyalin*, a fourni aux arts, chez tous les peuples, les éléments d'un travail doublement estimé, tant à raison de la dureté même de la matière, que de la rareté des pièces irréprochables. Les Orientaux ont multiplié l'emploi du quartz en l'appliquant à

la décoration des temples, à la représentation de leurs divinités, à l'ornementation de leurs armes et de leurs riches costumes; mais nulle part plus qu'en Europe, aux XVI[e] et XVII[e] siècles, le travail du quartz n'a été en vogue et traité avec une supériorité aussi marquée. La collection réunit plusieurs types de nature à le démontrer ; la dimension des pièces, l'habileté de la taille, l'élégance des ornements mettent ces spécimens hors ligne.

Cristal de roche. Coupe oblongue godronnée et gravée d'ornements en culots, de rinceaux et d'insectes; un dauphin en relief occupe son extrémité postérieure, qui a reçu une monture en bronze doré de style Louis XIV. Elle est montée sur pied en balustre rattaché à une base ovale, à monture extérieure et à rosace gravée en creux, avec encadrement linéaire. Beau travail du XVII[e] siècle. Longueur de la vasque, 22 cent.; largeur, 11 cent.; hauteur totale, 135 mill.; grand diamètre du pied, 115 mill. Elle provient de la vente Duriez, n° 500. 1,100 fr. — Vase bursaire à anse et couvert. Il est à côtes planes légèrement indiquées, avec anneaux de moulures en relief sur le col; l'anse, à deux ressauts, est prise dans la masse. Le couvercle hémisphérique est rattaché au vase par une monture en vermeil à charnière. Le pied porte une bordure semblable, et le couvercle a son bouton en pignon de métal avec feuilles d'acanthe. Hauteur du vase, 16 cent.; largeur avec l'anse, 12 cent.; hauteur totale, 22 cent. 1,130 fr.

Quartz-agate. Le quartz-agate est l'un des minéraux qui fournissent aux arts les matières les plus précieuses et les plus variées d'aspect : la *calcédoine,* d'une transparence nébuleuse, est toujours plus ou moins laiteuse, avec une teinte de jaune ou de bleuâtre; la *cornaline,* couleur rouge de cerise passant au jaune orange, est parfois unie à la calcédoine et produit ainsi des nuances fort agréables; la *sardoine* ou *sardonyx* orangée, passant au brun marron, offre un aspect sérieux et riche. Puis ces diverses variétés du quartz, combinées entre elles, fournissent l'*onyx* (couches droites de cornaline et de calcédoine, de calcédoine et de sardoine, etc.) ; le *quartz rubanné* (couches droites, sinueuses, repliées sur elles-mêmes, très-fines et très-multipliées) ; l'*agate œillée* (couches concentriques en anneaux bruns et blancs), etc.

Agate orientale. Coupe hémisphérique à pied élevé, dans son plateau, en sardoine mamelonnée et œillée, de la plus grande richesse de teintes. Diamètre de la coupe, 85 mill.; haut., 56 mill.; diamètre du plateau, 12 cent.; haut., 27 mill.

Brûle-parfums supporté par trois pieds en forme de têtes d'éléphant, orné de bandelettes, de ganses et de glands avec incrustations de pierres précieuses. Deux anses relevées se terminent également en trompes d'éléphant. Le corps du vase porte, en relief, des rinceaux de feuillages à fleurs. Haut., 17 cent.; diamètre, 17 cent. La pièce repose sur un bois sculpté à jour, formé d'un dragon dans les nuages; un couvercle en bois, également à jour, montre des chauves-souris dans les nuages, et est surmonté d'un bouton en jade. Le bronze est hindou, et les accessoires sont de travail chinois. 205 fr.

Beau *Brûle-parfums,* à gorge faisant saillie sur la panse; cette gorge est ornée d'une bande d'arabesques ciselées sur le fond, et portant en relief quatre petites têtes d'éléphant. Sur la panse est une garniture d'ornements arabesques, aussi en relief. Le couvercle, percé à jour des *Koua* de Fou-hi, est surmonté d'un chien de Fo. Sous le pied, dans des nuages et des flots, deux dragons entourent un cartouche inscrit de six caractères qui signifient : *Fabriqué pendant la période Siouan-te de la grande dynastie des Ming* (1426 à 1435). Haut. totale, 28 cent. 230 fr. Cette belle pièce est sur un pied en bois de fer sculpté.

Grand et beau *Yatagan*. Poignée à ailerons en vache marine, montée à filigrane en argent doré enrichi de coraux; lame en damas, à ornements et versets du Coran incrustés d'argent; fourreau en argent repoussé; garniture dorée. 440 fr.

Laque à fond d'or. Plaque ovale en laque, portant un personnage accroupi étendant les bras, dans le geste de la surprise. Ses cheveux sont colorés en noir; son vêtement d'or est richement brodé d'ornements en or de relief. Il est sur un terrain semé de parcelles d'or bruni, et derrière lui on aperçoit les flots de la mer. Haut., 8 cent.; larg., 6 cent. 365 fr. Cette plaque est montée dans un écran en bois noir, sculpté à jour, de la hauteur totale de 14 cent. Provient de la vente Bignon, et primitivement de M. Lamy. Laque impérial japonais. (Voir le travail publié sur les laques par M. A. Jacquemart, *Gazette des Beaux-Arts*, t. IV, p. 217.)

Laque noir. Boîte bursaire, à couvercle plat, portée sur trois pieds imitant des tiges rustiques, à pourtour divisé par six enfoncements. Surface noire, à fine poussière d'or, divisée par un réseau stellaire formé de points d'or très-serrés. Sur le tout, un semé de chrysanthèmes d'or, parmi lesquels le *guik-mon* (armoirie du Mikado) et les armes du prince de Bitzen. Le couvercle, entouré d'une torsade d'or, répète la même ornementation. Sous le couvercle, un plateau d'aventurine porte un rocher d'or en relief repiqué de cubes d'or vif, sur lequel poussent les tiges et feuilles, également en relief, d'une plante à fleurs d'or à cinq pétales et d'un chrysanthème à fleurs ciselées d'argent. Ce plateau cache six petites boîtes en forme de fruit consacré (cucurbitacée). Chaque fruit porte en or de relief ses feuilles et ses vrilles; les queues sont en ivoire et en corail. Laque impérial japonais de première qualité. Il en existe un spécimen analogue au musée du Louvre, et un autre dans la collection de M. le comte de Rougemont. Provient de la collection de madame la duchesse de Montebello, n° 631 du catalogue. 1,200 fr.

Vernis imitation de laque. On désigne, sous le nom commun de *vernis Martin*, des laques européens imités de ceux de Chine et du Japon vers la fin du XVIIIe siècle. Le peintre Martin, dont on connaît des ouvrages certains, a donné à son travail une perfection relative qui ne permet pas de lui attribuer toutes les pièces mentionnées ici; mais l'étude de ce genre de produit est si peu avancée qu'on ne saurait en ce moment tenter une classification rationnelle des vernis d'Europe. Huygens a travaillé avec ardeur à chercher le laque. L'Allemagne, l'Angleterre, la Russie, ont appliqué le vernis sur carton ou papier mâché. Il a dû sortir de toutes ces tentatives des spécimens curieux, très-difficiles à déterminer.

Vernis Martin. Une plaque en vernis un peu craquelé, incrusté de nacres sur fonds colorés, et d'or. Elle représente deux coqs combattant sur un sol garni de plantes, et ayant derrière eux des fleurs de genre chinois. Diam., 84 millim. Cette plaque est montée dans un cadre en bois, carré. Merveilleux travail très-finement burgauté et damasquiné, et rehaussé pourtant de gravures sur la nacre. 122 fr. Que le lecteur veuille bien se reporter aux prix que nous avons donnés, l'an dernier, de la vente Norzi.

Ivoire. Deux boîtes à thé ou potiches doliiformes à huit pans, avec col droit et couvercle surmonté d'un chien de Fo. Le haut de la panse est divisé par une bague de relief à grecque sculptée; chaque compartiment supérieur à la bague porte, en creux, un panneau occupé par un dragon en demi-relief; les compartiments inférieurs sont encadrés d'un ornement à jour d'une excessive finesse, se détachant sur un plan postérieur. Celui-ci porte en sculpture de haut relief des bouquets, des groupes d'arbres, etc., à tiges, fleurs et feuilles détachées. Haut. totale, 19 cent. Ces vases sont

posés sur des pieds en bois de fer carrés à angles coupés; une bordure d'ornements à jour très-fins relie les pieds en consoles qui s'appuient inférieurement sur une galerie. Magnifique travail chinois. Ces objets proviennent de Lhérye. 365 fr.

VENTE D'ESTAMPES DE LA COLLECTION D. G. DE A.

La vente de la collection de M. d'Arozarena a terminé bravement ses six vacations en produisant 110,000 francs! chiffre considérable, si l'on songe aux préoccupations qui agitent partout les esprits en Europe, au nombre restreint des amateurs qui se passionnent pour les jouissances tout intimes que procure la gravure, aux déplacements qu'impose une vente aux marchands étrangers. Peut-être eût-il été meilleur d'éliminer de cette vente toutes les pièces de second choix, et de ne présenter qu'une réunion d'élite, comme à la vente de Férol. Cette collection avait été formée avec une ardeur fébrile en moins de deux ans. Son possesseur, désireux de réunir l'œuvre complet de certains maîtres, n'avait point encore eu le temps de remplacer les épreuves faibles par de plus belles, les états secondaires par de plus rares. Aussi les Rembrandt en particulier offraient-ils des disparates qu'un choix sévère aurait peut-être dû réserver pour une vente anonyme. Mais on a principalement critiqué le timbre bleu apposé derrière toutes les pièces. Il serait regrettable que les amateurs persistassent à faire ainsi acte de possession sur des morceaux qui ne font que traverser leurs cartons, et qui, en tout état de cause, n'y resteront toujours que durant leur vie. Il est assez triste que les établissements publics soient obligés de timbrer leurs estampes ou leurs dessins pour qu'on ne les leur vole pas. Si c'est à l'aide d'un timbre sec, il y a à redouter qu'il n'emporte le morceau, comme cela est quelquefois arrivé à M. Robert Dumesnil; si c'est avec une encre de couleur, au bout de quelques années l'huile se décompose, noircit et empreint d'une tache indélébile ces morceaux de papier qu'il ne faut toucher qu'avec vénération. Et d'ailleurs n'est-ce point toujours une offense pour l'œil que cette maculature posée à l'endroit où le peintre, où le graveur avaient réservé une lumière? Je connais un dessin de Léonard de Vinci, grand comme la main, sur lequel j'ai compté cinq timbres différents! Ce sont, dites-vous, des certificats d'origine. Mais que diriez-vous d'un peuple qui, pour décorer ses héros, leur imprimerait à chaque campagne une cicatrice sur le front?

Le catalogue avait été précédé d'un avant-propos dont les affirmations ont soulevé quelques critiques.

On posait en principe que les peintres seuls savent mettre de leur âme dans leurs eaux-fortes, et que « les traducteurs ne reproduisent jamais qu'avec froideur les chefs-d'œuvre. » C'était faire bon compte de l'art merveilleux dans lequel, en Flandre, Bolswert a traduit Rubens; en France, Pesne, les compositions de Poussin; les Cochin, celles de Watteau, et, de nos jours encore, c'était oublier quelle valeur imprévue M. Henriquel Dupont a attachée à l'*Hémicycle* de Paul Delaroche. C'était oublier que les grands portraitistes du XVIIe siècle, les Nanteuil, les Morin, les Édelinck, travaillaient souvent d'après leurs propres dessins, et qu'il est des limites que l'eau-forte, quelque vive et personnelle qu'elle soit, ne peut franchir sans danger. Il est beau d'admirer les Italiens, mais seulement les grands maîtres, et le nombre en est limité. Il est bon surtout de ne point rayer d'un coup de plume toute l'école française. L'indifférence que certains amateurs affichent pour nos maîtres contemporains leur fait envelopper d'ordinaire dans la

même proscription toute l'école française. M. Robert Dumesnil a fait cependant un livre qui rehausse singulièrement notre école. Pour moi, j'aime à revoir Jean Cousin dans les burins élégants d'Étienne de l'Aulne; je feuillette volontiers l'œuvre de Callot, je collectionne les spirituelles eaux-fortes de Watteau et de Fragonard, et j'avoue humblement que les Beham me paraissent lourds, les Georges Pencz sans esprit, et que je ne donnerais pas un pois chiche de la plupart des maîtres aux monogrammes X-Y-Z.

Le Cabinet des estampes a su trouver, et nous l'en félicitons sincèrement, dans son humble budget de quoi acheter trois admirables pièces qui manquaient à ses collections, si riches cependant en maîtres anciens. Ce sont :

Dyck (Antoine Van). *Snyders* (François). N° 14 du catalogue Hermann Weber. Épreuve du premier état, à l'eau-forte pure, avant la lettre, avant le trait carré; il n'y a de gravé que la tête et le collet. Cette pièce, de la plus grande rareté, provenait de la célèbre collection Debois. 451 fr.—*Vos* (Paul de). N° 20 du même catalogue. Épreuve du premier état, à l'eau-forte pure; il n'y a de gravé que la tête, le collet et une partie du fond; avant la lettre. Cette pièce, de la dernière rareté, avec une petite marge, 720 fr.

Ruysdael (Jacques). *Le Champ bordé d'arbres.* (Bartsch. 5.) Épreuve du premier état, avant des travaux au burin, que l'on distingue particulièrement dans le tronc d'arbre renversé, avant le nom de Ruysdaël *fecit,* qui se voit au haut de la droite. et avant l'adresse de F. V. W. *excud.* (c'est-à-dire Franciscus van Wyngaerde *excudit*), au bas du même côté. 720 fr.

Le musée de Copenhague a, par commission, fait quelques achats. L'Angleterre, sur laquelle on comptait beaucoup, n'était point représentée. On sait, du reste, que ses principaux marchands d'estampes sont presque tous morts depuis quelques années, et qu'il faut pour le commerce des pièces de haut choix, beaucoup de hardiesse jointe à beaucoup d'expérience et à de brillantes relations. L'Allemagne, au contraire, par l'entremise de M. Prestel, de Francfort, a reconquis presque toutes les belles pièces que M. Clément lui avait ravies depuis quelques années.

Barbary (Jacques de), dit le Maître au Caducée. *Le Satyre jouant du violon.* (B. 13.) Épreuve tirée de la planche non ébarbée, provenant de la collection de Férol (t. IV de la *Gazette*), où elle avait été vendue 370 fr. 240 fr.

Beham (Hans-Sébald). *Didon se donnant la mort.* 1519. (B. 80.) Épreuve d'un premier état inconnu à Bartsch, avant que la planche ait été réduite. Haut., 150 mill.; larg., 95 mill. 105 fr.

Berghem (Nicolas). *La Vache qui s'abreuve.* (B. 1.) Première et très-rare épreuve du premier état avec le nom de N. Berghem, f. 1860, gravé à l'eau-forte en grandes lettres anglaises. 260 fr. — *Les trois Vaches au repos.* (B. 3.) Épreuve du premier état avant les travaux sur les montagnes du fond à gauche, avant le nom du maître et aussi avant des travaux dans le nuage qui se voit vers le milieu du ciel, au-dessus d'un petit bouquet d'arbres; elle avait de la marge. 1,100 fr.

Campagnola (Dominique). *Les Bergers musiciens,* paysage où l'on a représenté à gauche une femme et trois bergers assis à terre, et tenant des instruments de musique; à droite la vue d'une ville. (B. 9.) Pièce fort rare. 380 fr.

Du Hamel (Alart). *Le Jugement dernier.* Au milieu de l'estampe le Sauveur est assis sur un arc-en-ciel, ayant ses pieds sur un globe; le lointain du côté gauche de l'estampe représente le chemin du ciel; vers le fond à droite est l'enfer. (B. 2.) 610 fr.

Durer (Albert). *Adam et Ève.* (B. 1.) Collection de Férol, où elle avait été adjugée au prix de 1,505 fr., non compris les frais. 1,220 fr. — *La Passion de Jésus-Christ.*

Suite de seize estampes (B. 3-18), assez égales de tirage, avec de la marge, excepté les nos 3, 4, 5, 8, 12, 13, qui avaient été remargés. 425 fr. — *La Sainte Famille.* (B. 43.) 655 fr. — *L'Effet de la jalousie.* (B. 73.) Avec une petite marge. Collection Saint-Aubin. 300 fr. — *L'Assemblée des gens de guerre.* (B. 88.) 200 fr. — *Les Armoiries à la tête de mort.* (B. 101.) Collection du prince de Paar. 410 fr. — *Érasme de Rotterdam.* (B. 107.) Épreuve provenant de la collection de Férol, où elle avait été adjugée au prix de 700 fr. 500 fr.

Duvet (Jean), surnommé le Maître à la Licorne. *Un Chasseur apportant un présent à un roi qui est assis auprès de Diane.* (R. D. 54. B. 39.) Ce sujet fait peut-être allusion aux amours de Henri II et de Diane de Poitiers. Collection W. Esdaile. 106 fr.

Dyck (Antoine Van). *Le Christ au roseau.* Magnifique épreuve du premier état, avant les mots : *Et fecit aqua forti,* après le nom de Van Dyck, et avant le mot : *Regis,* après : *Cum privilegio.* Des collections Boulle et H. de La Salle[1]. Elle a de la marge. 890 fr. — *Vosterman* (Lucas). N° 18. Épreuve du premier état; d'une très-grande rareté. 400 fr.

Gellée (Claude), dit Claude le Lorrain. *Le Bouvier.* (Robert Dumesnil. 8.) Épreuve du deuxième état, avec le chiffre 4 qui a été gratté dans la marge du côté gauche, mais avant quelques traits horizontaux de pointe sèche qui couvrent un petit oiseau qui vole près la touffe la plus à droite du bois. Collection Gawet. 405 fr. — *Le Troupeau en marche par un temps orageux.* (R. D. 18.) Rare épreuve du premier état, avant les traits croisés de pointe entre l'une des montagnes de gauche et la grosse tour ronde de la droite. 220 fr. — *Berger et Bergère conversant.* (R. D. 21.) Épreuve du premier état à l'eau-forte pure, avant que le groupe d'arbres, entre la haute montagne du milieu du fond et la ville fortifiée, ait été abaissé. Cet état est avant la lettre. Collection Van den Zande. 200 fr.

Leyde (Lucas de). *L'Adoration des Mages.* La Vierge présente l'enfant Jésus aux trois mages, qui viennent lui offrir des présents. Le fond de l'estampe est rempli de soldats et de gens de la suite des trois rois. (B. 37.) Collection du chevalier D... 380 fr. — *La Conversion de saint Paul.* Aveuglé par la lumière du ciel, il marche, tête nue, entre deux hommes. Beaucoup de gens armés, et parmi eux quatre cavaliers, le suivent. Collection Gawet. 1,050 fr. — *Le poëte Virgile suspendu dans un panier.* (B. 136.) 341 fr.

Maître anonyme allemand du xve siècle. *Jésus-Christ présenté au peuple.* Notre Seigneur est représenté entouré de personnages, à une fenêtre d'une riche galerie gothique; au bas une nombreuse assemblée de peuple. Pièce rare et curieuse. Haut., 280 mill.; larg., 206 mill. 300 fr.

Maître a la Navette (Zwott, dit). *Le Calvaire.* Le Christ en croix au milieu de l'estampe, entre les deux larrons; au milieu du devant, sainte Madeleine exprime son affliction, tandis qu'une des Marie et saint Jean soutiennent la Vierge. Les trois croix sont entourées d'un grand nombre de juifs. Le nom *Zwott* est gravé au milieu de la partie supérieure de la planche. (B. 6.) Collection E. Durand. 910 fr.

Maître a l'écrevisse. *La Purification de la Vierge.* (B. 4.) Collections Wilson et W. Esdaile. 380 fr.

Maître de l'an 1466. Une lettre ressemblant à un B, représentée par une femme

1. Cette pièce avait été payée 485 fr. à la vente qui eut lieu en 1856. M. H. de La Salle avait rédigé lui-même le catalogue avec autant d'érudition que d'autorité.

dont la robe est ornée d'un grand nombre de queues de renards. Elle est vue presque par le dos. On voit sur sa tête deux oiseaux qui se becquettent; derrière elle est un homme portant un grand oiseau de proie sur la tête, et ayant entre ses jambes un chien précédé d'un autre. (B. 98.) 350 fr.

L'abondance des matières, et surtout le désir de satisfaire toutes les *curiosités* de nos lecteurs, nous obligent à renvoyer la fin de cette vente au prochain numéro.

VENTES PROCHAINES

COLLECTIONS PARGUEZ, DREUX, SOLTYKOFF, LEHON, ETC.

La collection Soltykoff court grand risque de ne point passer devant les yeux du public. On se rappelle que l'empereur en avait distrait, pour 500,000 francs, la série des armes européennes; celle des armes orientales vient d'être achetée en bloc 200,000 francs pour le compte de l'empereur de Russie. Elles vont partir incessamment pour Saint-Pétersbourg. Enfin on annonce que le gouvernement français est en marché pour acheter en bloc le reste des curiosités, ou, pour mieux dire, des objets d'art historiques qui avaient créé à ce cabinet une place sans rivale. C'est là un projet auquel nous ne pouvons qu'applaudir. L'orfévrerie religieuse, les objets rares et curieux de la vie civile iront grossir en bloc nos collections nationales. Et quelque considérable que semble la somme consacrée ainsi d'un seul coup, il se trouve toujours, quelques années après, que l'État a fait un excellent marché.

Dans quelques jours la vente de l'atelier de M. Diaz, qui quitte Paris pour s'établir à Fontainebleau, offrira aux amateurs les brillantes études de la jeunesse du maître, et celle de la collection de madame Lehon verra autour d'une aquarelle illustre de Decamps, *la Sortie de l'école turque,* se renouveler les luttes de la vente Seymour.

Lundi 8 avril et les jours suivants, les belles estampes de M. Dreux iront rejoindre aux quatre coins du monde de la collection, et peut-être avec plus de succès encore, celles dont nous donnons ci-dessus les prix les plus élevés. Il faudrait citer presque tout, car cette collection, relativement peu considérable, offre le même aspect de perfection que celle de M. de Férol; signalons seulement aux gourmets *la Samaritaine* de Campagnola; la *Vénus blessée par une épine,* de Marc de Ravenne; *les Hommes d'armes,* d'Albert Dürer; les eaux-fortes pures d'Ostade, et surtout *le Bouvier* de Claude Lorrain, dont la place est marquée à tout prix dans le Cabinet des estampes de Paris.

Enfin, la collection des lithographies de M. Parguez clora la saison des grandes ventes. Tous les maîtres contemporains y sont représentés, et toutes les épreuves, collectionnées de 1816 à 1830, c'est-à-dire dès l'origine même de la lithographie en France, ont été choisies moins souvent encore chez l'éditeur que sur la table de l'imprimeur lui-même. Espérons que cet œuvre de Charlet, auquel le livre de M. de La Combe a donné une telle valeur, ne sera point divisé, et qu'il entrera tout d'une pièce dans quelque collection publique. L'œuvre complet d'Horace Vernet, minutieusement décrit au catalogue, sera aussi mis sur table en entier. L'œuvre de Géricault est aussi complet, sauf une des pièces anglaises, *A Paralytic Woman,* qui n'est point introuvable. Le *Faust* d'Eugène Delacroix est en état unique avec d'admirables croquis sur les marges de la pierre. Les trois rares lithographies de M. Ingres révèlent sa forme si pure. Decamps, Bonington, Roqueplan, et Gros, et Guérin, et Gérard, les primitifs et les coloristes, tous les maîtres enfin de l'aube ou du coucher de l'école mo-

derne, y montrent ce que peut réaliser de grâce, d'esprit, d'effet, de couleur et de verve le crayon lithographique dans la main des peintres, qui de nos jours l'ont trop désappris et se sont privés d'une ressource précieuse pour ébaucher leurs pensées.

La vente Parguez, qui renferme près de *quatre mille pièces* de plus de deux cents artistes, aura lieu les lundi 21, mardi 22 et mercredi 23 avril. Elle sera précédée d'un jour d'exposition particulière et d'un jour d'exposition publique.

PH. BURTY.

LIVRES D'ART

Beaux-Arts et Voyages, *par* Charles Lenormant, *précédés d'une lettre de* M. Guizot. 2 *vol.* — *Paris,* Michel Lévy frères; 1861.

C'est ici un livre substantiel et attachant, plein de pensées, plein de choses, riche d'aperçus, de renseignements et d'enseignements en fait d'art, et qu'on lirait avec beaucoup de plaisir, ne fût-ce que pour l'agrément de la forme. Il est écrit, en effet, d'un style qui n'est pas celui de tout le monde, style grave et libre à la fois, dans lequel la dignité académique est tempérée à chaque instant par un tour familier, par quelqu'une de ces expressions vives qui appartiennent au langage des salons, ou à la causerie des savants en négligé.

Nous avons vu bien des fois les jeunes gens qui sont au début de la carrière penser tout haut que les hommes arrivés aux grandes situations y étaient seulement parvenus. Mais quand on récapitule les travaux, les études, les voyages, les dangers physiques et les luttes morales dont se compose l'existence de M. Charles Lenormant, on s'aperçoit que les hautes positions, du moins dans l'ordre des idées, sont des conquêtes peu faciles, et que la gloire ne s'achète pas à vil prix. Attaché à titre de sous-inspecteur d'abord, et ensuite d'inspecteur, à la direction des beaux-arts durant les dernières années de la Restauration, M. Lenormant n'a pas cessé un moment, depuis cette époque, de prendre part aux débats qui ont agité le domaine des arts et celui de la science archéologique, de traiter les questions les plus délicates en ce genre, et de payer de sa personne en toute rencontre. Élevé au milieu de cette cour littéraire de l'Abbaye-aux-Bois, où trônait M. de Chateaubriand, sous la présidence platonique de madame Récamier, dans ce salon privilégié où se pressaient tant de beaux esprits, Ballanche, Ampère, Villemain, Augustin Thierry, Sainte-Aulaire, Cousin, Mérimée, Guizot, Sainte-Beuve, et bien d'autres encore, M. Lenormant put sans doute, plus aisément que les jeunes gens de son âge, développer son intelligence, acquérir l'habitude de bien dire, former son goût et abréger même ses études en consultant chaque jour ces lumineux causeurs qui sont les meilleurs de tous les livres. Mais cependant que de peines, que de fatigues et de labeurs pour arriver à une réputation aussi considérable! En 1824, M. Lenormant fait un premier voyage en Italie, et, aux émotions qu'il éprouve, aux pensées que lui suggèrent tant de chefs-d'œuvre, il reconnaît sa compétence native, il est averti de sa vocation, il se sent né pour la critique d'art et pour l'archéologie des belles choses. En 1828, après deux ans de mariage, il s'arrache courageusement aux douceurs du foyer pour suivre Champollion en Égypte, et cela sans aucune mission officielle, en pur amateur, à ses frais. Après avoir vécu quatre mois sur le Nil, après avoir tout visité, depuis Memphis jusqu'au fond de la Thébaïde, il se rabat sur la Grèce, débarque à Navarin, rejoint la commission de Morée, et se trouve mêlé aux premières conquêtes

de l'érudition, avant même que nos armes eussent complétement délivré cette terre sacrée, la patrie des ancêtres de notre esprit. Deux fois, depuis, M. Lenormant retourna en Grèce, en 1841 avec MM. Ampère, Mérimée et de Witte, et en 1859 avec son fils. Tous ces voyages, où il fit provision de tant de connaissances et de souvenirs si précieux, sont racontés par lui dans une correspondance qui remplit le second volume de l'ouvrage que nous annonçons. Cette série de lettres est d'autant plus curieuse qu'elles ont été écrites avec entrain et sans apprêt, sur les lieux mêmes, au milieu des ruines parcourues, sur la pierre fruste des monuments explorés. Quant au premier volume, il renferme une série d'articles déjà publiés dans telle revue, dans tel ou tel journal où il serait aujourd'hui impossible de les retrouver, de telle sorte qu'on peut les considérer comme parfaitement inédits pour la génération présente. Ce sont des feuilletons sur le Salon de 1835, des nécrologies sur Pierre Guérin, sur Léopold Robert, sur Orsel, le peintre mystique, sur Isabey, le miniaturiste, sur Paul Delaroche, sur Ary Scheffer, sur M. Turpin de Crissé; des morceaux d'excellente critique touchant le *Saint Symphorien* et le *Virgile* de M. Ingres, la *Chapelle de l'Eucharistie* de M. Périn, l'œuvre des Johannot, le fronton de la Madeleine, les Catacombes de Rome. Au sujet de ces divers maîtres, M. Lenormant a toujours quelque chose de curieux à dire, et d'instructif. Son appréciation du talent de Léopold Robert, et ses conjectures sur la cause d'un suicide qui fit tant de bruit, sont remarquables par une sagacité rare, par une profonde intuition des secrets du génie et des mystères du cœur. Pendant que toutes les femmes voulaient que Robert se fût tué par amour, M. Lenormant croyait découvrir, dans les circonstances qui avaient accompagné le triomphe de Robert, la cause, ou du moins une des causes qui l'avaient réduit au désespoir; et rien de plus intelligent que ce point de vue. Un artiste assez grand déjà pour se sentir au-dessous de son rôle, pour comprendre qu'il n'était pas à la hauteur des interprètes de l'histoire et de la poésie, devait être accablé de sa gloire, presque autant qu'il était déchiré par son amour.

Quel que soit le peintre dont il parle, quel que soit le sujet qu'il traite, M. Lenormant n'est jamais sans faire une trouée lumineuse dans la biographie ou dans l'histoire, ou dans l'esthétique. Il remonte avec aisance des faits aux principes, du relatif à l'absolu, et la tournure de son esprit est d'autant plus intéressante à étudier, qu'il est à la fois novateur et conservateur, amoureux de la tradition et passionné pour ces réformes qui, en 1830, parurent et furent si légitimes. Comme l'a si bien dit M. Henri Delaborde, « au milieu des violences et des entraînements du romantisme, M. Lenormant gardait l'attitude d'un révolutionnaire modéré, d'un Girondin. » *Girondin,* le mot est juste, et on ne saurait le mieux appliquer, dans notre paisible domaine, qu'à l'écrivain éclectique, impressionnable jusqu'à l'inconstance, qui va de M. Ingres à M. Delacroix, d'Ary Scheffer à Decamps, et qui trouve, pour les qualités les plus diverses, des louanges raisonnées, des appréciations appuyées sur une des grandes manières de sentir et de voir. Il est arrivé à M. Lenormant, dans sa vie de critique, ce qui était arrivé à M. de Chateaubriand dans sa vie de poëte : l'un et l'autre se sont épris successivement du Cirque et de l'Alhambra; ils ont accompli le pèlerinage de Jérusalem en passant par Athènes, et d'un égal enthousiasme ils ont adoré le gothique et le Parthénon. L'impartialité, quand elle est poussée aussi loin, annonce quelque incertitude dans les principes, je veux dire dans la philosophie du beau. Ce que l'auteur a écrit sur cette question, c'est-à-dire sur une des faces du plus grand problème qui puisse agiter l'esprit humain, laisse voir cette préoccupation catholique, qui de tout temps a dominé M. Lenormant. La nécessité

de respecter avant tout les dogmes de l'Église a gêné plus d'une fois l'écrivain dans sa carrière de critique. Il s'est tiré d'embarras en séparant le beau du bon, et en reniant ainsi la fameuse parole de saint Augustin : *Splendor boni*. Mais la question est trop vaste, on le comprend, pour que nous y touchions en ces quelques lignes, consacrées seulement au plaisir de signaler un ouvrage important et curieux, frappé au coin d'une originalité quelquefois risquée et paradoxale, mais toujours piquante et toujours élevée. Après tout, l'antiquaire si éminent, dont la mort produisait, il y a un an environ, une sensation si profonde, n'a pu s'empêcher de faire, avant de mourir, un troisième voyage en Grèce. Il semble qu'au moment du départ il ait murmuré cette strophe du poëte populaire :

. . . .
Oui, je suis Grec, Pythagore a raison.
Sous Périclès, j'eus Athènes pour mère,
Je visitai Socrate en sa prison;
De Phidias j'encensai les merveilles,
De l'Ilissus j'ai vu les bords fleurir,
J'ai sur l'Hymette éveillé les abeilles :
C'est là, c'est là que je voudrais mourir.

C'est là qu'il est mort, en effet, comme un soldat de la science, et le récit de ses derniers moments, tels que l'a écrit son fils, n'est pas la partie la moins intéressante des *Beaux-Arts et Voyages*. Ce récit, touchant par sa simplicité même, nous a rappelé que nous chevauchions à travers les sublimes et affreux déserts de Rhamnus, quand la ville d'Athènes inaugurait solennellement le mausolée qu'elle a élevé au membre de l'Institut de France, dans les jardins d'Académus, au lieu même où Œdipe était venu expirer, et où Platon enseigna le beau.

CHARLES BLANC.

LES PEINTURES DÉCORATIVES AU PALAIS-ROYAL

PAR M. EDMOND HÉDOUIN

Lorsque l'architecte actuel du Palais-Royal, M. Chabrol, entreprit la restauration de la longue suite de salons connus sous le nom de *Galerie des fêtes*, il eut la bonne inspiration d'en confier les quelques peintures décoratives, non point à un décorateur de métier, mais à un artiste d'un talent charmant. Il fallait, pour garnir les dessus de porte et rompre l'uniformité des tons blanc et or, s'adresser à un coloriste à la fois fin et soutenu; il fallait encore, dans ces salons où se presse une foule animée et l'élite de la société, lui mettre sous les yeux des sujets simples à saisir, et qui laissent à l'esprit une impression riante et légère. M. Edmond Hédouin était, mieux que personne, capable de remplir ce double programme.

Fils de M. Hédouin, de Valenciennes, qui a réuni en un volume, sous le titre de *Mosaïque*, d'excellents travaux de critique sur quelques maîtres du XVIII[e] siècle, M. Edmond Hédouin vint, jeune encore, demander à Paul Delaroche le secret de la composition agréable, et, plus tard, à M. Célestin Nanteuil la poésie qui se dégage parfois des effets imprévus du ton et des vives oppositions de lumière. Cherchant de tous côtés avec une assiduité, rare aujourd'hui, M. Hédouin ne s'est pas contenté de la palette, il a appris à manier le crayon lithographique, à mettre sur bois ses dessins, et il a gravé, d'une pointe élégante et colorée, une suite considérable d'eaux-fortes. Un jour


H. PISAN.
Ed. Hédouin. 59.

nous en dresserons le catalogue, car les peintres à l'eau-forte deviennent de plus en plus clair-semés; disons seulement aujourd'hui que l'on rencontre dans son œuvre les plus ardentes compositions d'Eugène Delacroix, quelques-unes de celles de Théodore Chassériau, et surtout trois pièces d'après Armand Leleux, *la Patrouille à cheval, le Mot d'ordre* et *le Départ,* malheureusement fort rares, mais qui peuvent compter parmi les chefs-d'œuvre de notre époque. Nos lecteurs ont pu juger, dans la reproduction du *Gilles* de M. Lacaze, de l'esprit avec lequel M. Hédouin sait traduire le XVIIIe siècle.

Nous avions vu, il y a quelques mois, les peintures de M. Edmond Hédouin dans son atelier; nous venons de les voir de nouveau dans la Galerie des fêtes du Palais-Royal, qui, du reste, n'a point encore été inaugurée. L'entourage uniformément blanc, sur lequel elles se détachent aujourd'hui, les a fait monter d'un ton; mais elles supportent heureusement cette monochromie écrasante, et, loin d'avoir noirci et de faire trou, elles donnent au contraire une certaine solidité à l'ornementation générale, qui est du style Louis XVI très-pur. Les arts sont personnifiés par de petits génies; toute l'originalité est dans l'heureux agencement du groupe et dans l'esprit des physionomies. Si ce ne sont pas des pastiches de Boucher, ils sont dans la donnée familière de son école si spirituellement décorative. *La Peinture, la Sculpture et l'Architecture, la Poésie et la Musique* tiennent dans leurs mains rondelettes le maillet, le pinceau ou le compas, les pipeaux ou le crayon; *la Danse* bondit au bruit du tambour de basque, et *le Drame,* drapé de noir, sourit en lisant l'épitaphe de *la Tragédie* agonisante.

Ces panneaux ne sont point les seuls que nous pourrions citer de M. Hédouin, et l'on peut voir à l'Hôtel de Ville, dans la galerie dite *des Environs de Paris,* deux grands paysages de douze pieds de haut qui furent en quelque sorte improvisés. Peints de verve et vus sur nature, sans que la réflexion ou l'inquiétude en ait enlevé la fleur, ils nous plaisent surtout par leur allure aventureuse. L'un représente un coin de Montmartre, et l'autre Vincennes.

Nous ne saurions quitter la plume sans exprimer une réflexion qui nous frappe tristement chaque fois que nous avons à juger un fragment de décoration. Nulle école n'est plus violemment discutée que la nôtre. En aucun siècle, les sectateurs du passé ne dirent avec un plus hautain mépris : « Demain, vous n'aurez plus de grands maîtres; vous n'avez pas même, pour les remplacer, de grands décorateurs. » Mais à qui la faute? Est-elle à ces artistes qui dépensent un incontestable talent, si petit que soit le coin que vous leur donnez? Est-elle à ceux qui, s'ils comprenaient largement le but et les nécessités de l'art, devraient confier à un seul maître toute la décoration générale d'un palais, à un seul artiste celle de toute une salle? Est-ce dans un panneau d'un mètre carré qu'un peintre peut déployer ses qualités de coloriste, montrer l'étendue de sa conception, expliquer et développer sa pensée, sentir même ses défauts et faire des écoles inévitables? Nulle époque n'est plus remplie de contradictions. Pour satisfaire à mille influences odieuses, on fractionne à l'infini ce qui n'a de force réelle que par son unité, on rejette sans cesse les jeunes gens vers le tableau de genre, quitte à faire appel à la grande peinture dans des discours d'apparat. A défaut des principes, les yeux devraient suffire pour démontrer le vice de cette organisation. Que signifient les morceaux qui accompagnent, dans la galerie d'Apollon, le plafond rayonnant de M. Eugène Delacroix? A qui s'en prendre du mauvais effet de la fontaine Saint-Michel? L'auteur du groupe central vous renvoie à l'architecte, et celui-ci à l'agent-voyer.

PH. BURTY.

On nous écrit de Bruxelles :

La collection de tableaux de feu M. Van den Schrieck, de Louvain, que les enchères vont disperser par toute l'Europe les 8, 9 et 10 avril prochain, était une des plus importantes de la Belgique, autant par le nombre des œuvres qui y étaient réunies que par leur qualité. Il a fallu près de trente ans pour former cette collection, composée aujourd'hui de 219 tableaux des maîtres anciens et de quelques peintres modernes.

M. Van den Schrieck n'avait point le goût très-épuré; ce qui fait que l'on voyait dans sa galerie, à côté des morceaux de premier ordre, des œuvres dont l'authenticité était douteuse ou dont le mérite ne pouvait enthousiasmer personne. Il eut le bonheur de commencer ses achats à une époque où les curieux n'avaient point encore parcouru nos villes de province, où l'amour des « petits maîtres » hollandais et flamands n'avait pas acquis cette ardeur qu'on lui voit aujourd'hui. Il fut heureux dans ses trouvailles; quelquefois cependant il se laissa influencer par des apparences, et ainsi il devint propriétaire d'un certain nombre de tableaux trop facilement attribués à des grands maîtres, lorsqu'ils n'étaient que des imitations de quelque adroit élève. Le catalogue publié par M. Étienne Le Roy fait généralement justice de ces attributions. Il serait bien difficile, du reste, de tromper un groupe d'hommes réunis dans une salle de vente, surtout lorsque les tableaux qu'on se dispute ont attiré les artistes et les critiques avec les amateurs.

L'école hollandaise est représentée dans cette collection par ses principaux maîtres, Rembrandt, Ruysdael, les deux Ostade, les deux Van de Velde, Wynants, Terburg, Jean Steen, etc. L'école flamande n'y est point à la même hauteur, bien qu'on lise dans le catalogue les noms de Rubens, Van Dyck, Jordaens, Téniers, Memling, Jean van Eyck. C'est dans l'école flamande que bon nombre de tableaux m'ont paru tout à fait au-dessous du talent des grands artistes à qui ils sont attribués.

Ainsi, le triptyque donné à Jean van Eyck, en partie seulement achevé, et qui représente *la Vierge et l'enfant Jésus,* n'a point les qualités du maître gothique. Ce n'est ni son style, ni sa profondeur de modelé, ni sa délicatesse de travailleur de génie, ni le caractère d'idéal mystique si bien empreint dans chacune de ses œuvres. La manière en est lourde, fatiguée, incertaine, le ton général blafard, et les parties ébauchées n'ont point cette gaucherie qui est le principal accent de tous les maîtres de l'époque gothique, mais elles sont caractérisées par une maladresse d'élève, — ou de copiste,— qui est flagrante lorsqu'on a vu un seul tableau authentique de Van Eyck.

On peut en dire autant de la *Descente de croix* et de la *Sainte Catherine* de Rubens. Si exagéré et si incorrect qu'il ait été, Rubens n'a jamais montré pareille ignorance du contour et de la forme intérieure. Et, lorsqu'il se laisse égarer comme à plaisir dans des vulgarités qu'on ne pardonne qu'à lui, au moins l'harmonie générale de l'œuvre a cette splendeur de tons qui fait ressembler ses tableaux à un bouquet de fleurs jetées pêle-mêle dans un paysage. Le *Portrait de femme,* au contraire, est superbe et de la plus belle manière de Rubens. Le catalogue mentionne ce portrait comme celui d'une des femmes du maître. Il n'en est que plus intéressant.

D'autres tableaux sont certainement attribués faussement. Le catalogue en cite quelques-uns. La vérité se fera le jour de la vente, qui attirera des amateurs de toutes les parties de l'Europe. La plupart des tableaux seront vivement disputés.

Des cinq tableaux de Jacques Ruysdael, le *Torrent* est le plus important : c'est ce qu'on nomme un tableau de musée. Mais il en est un autre, bien plus modeste dans ses proportions et d'une composition beaucoup plus simple, — *Après l'orage,* — qui

attirera sans doute l'attention de quelque délicat amateur, pour qui le talent intime aura plus de prix que le talent caractéristique, qui fait reconnaître au premier regard l'accent personnel du maître. Ce site hollandais sera peut-être dédaigné, et tant mieux pour qui en deviendra l'heureux possesseur.

Parmi les huit tableaux de David Teniers, *Joueurs de boule, Intérieur d'estaminet, Fête de village,* etc., un surtout est d'une qualité supérieure : c'est *le Médecin de village.* Teniers y a par occasion serré son dessin, poussé aussi loin qu'il a pu l'illusion de la réalité, et donné à toutes choses la solidité nécessaire. Les personnages n'y grimacent point; le médecin est sérieux; la vieille femme qui vient le consulter est digne de pitié. Le tout est peint dans des tons gris-perle extrêmement distingués. C'est en voyant ce tableau qu'on comprend la grande réputation de Téniers, malgré son amour pour « les magots. »

Il y a aussi huit tableaux de Van der Neer, le peintre de clairs de lune; et dans ces huit toiles il y a deux *Hivers* et un paysage vu en plein jour. Les *Effets de nuit* ont un aspect sombre, assombri encore par les détériorations du temps. Van der Neer voyait la lune lugubre, et ses nuits ressemblent souvent aux cauchemars d'un poëte malade. Il a un talent bien caractérisé, une manière toute personnelle, et c'est là une qualité aussi prisée des amateurs que des artistes.

Les Ostade, Isaac et Adrien, presque aussi féconds que Teniers lui-même, ne pouvaient manquer à une collection comme celle de M. Van den Schrieck : il y a quatre Isaac et cinq Adrien. On connaît leur talent; une description serait inutile ici. Ce ne sont point des chefs-d'œuvre de premier ordre; mais aucun de ces neuf tableaux ne déparerait la plus belle galerie.

Wynants, Ph. Wouwerman, les deux Miéris, A. Pynacker, Jean Both, Nicolas Berchem, sont représentés par des compositions plus ou moins importantes, la plupart bien conservées et d'un vrai mérite. Il y a aussi des Backhuysen, des Metsu, des Terburg. Jean Steen ne pouvait être absent d'une pareille assemblée de contemporains graves ou joyeux : *Fête des Rois, Noce de village, Fête de village, Partie de trictrac, Fête de seigneurs,* et enfin *les Noces de Jean Steen,* selon le catalogue; tel est le contingent de ce rieur impitoyable, qui n'a vu dans la vie qu'une bouffonnerie amusante. Des *Fêtes,* en a-t-il peint! et de quelle façon gaillarde! Il n'a pas de rivaux pour ces drôleries où chacun des personnages est si bien dans son rôle. Aussi on l'aime, ce rieur, et on se dispute ses « productions. »

Trois Pieter de Hooge, dont un, *Intérieur hollandais,* de très-belle qualité.

Deux Hobbema ; l'*Entrée d'un bois* est peinte d'une manière large, plus accentuée que ne l'est d'ordinaire celle de ce maître, émule de Ruysdael. Très-curieux dans son œuvre.

Un *Intérieur de ville,* de Van der Heyden, d'une facture à la fois large et précise : un chef-d'œuvre. A. Cuyp et G. Dow y sont aussi, ainsi que Jean Fyt et Hackaert. On peut citer encore une *Basse-cour* de Hondecoeter, et des *Fleurs* de Van Huysum ; l'*Intérieur de la cathédrale d'Anvers*, par Pieter Neefs; un petit *Paysage* avec animaux, de P. Potter, d'un effet sobre et lumineux; *la Fête des Rois,* vulgaire et turbulente vision de Jordaens; un *Effet de lumière*, de Schalken; une *Fruitière,* de F. Snyders; des *Animaux,* d'Adrien Van de Velde; quatre *Marines,* de Wilhem, et enfin plusieurs tableaux de Nicolas Maas, un des élèves de Rembrandt qui se rapprochent le plus du maître, sans l'imiter.

On peut voir, par ce rapide aperçu, que la collection de M. Van den Schrieck méri-

tait la réputation que lui avaient faite les nombreux amateurs qui l'ont visitée pendant vingt ans. Je ne crois pas qu'il soit utile d'ajouter à cette nomenclature les noms de quelques peintres modernes, bien qu'ils occupent les premières places parmi nos contemporains, — tels que MM. Leys, Verboeckoven et Koeckoeck.

ÉMILE LECLERCQ.

Nous avons parlé du rapport que les membres de l'Académie des beaux-arts ont voté naguère à l'unanimité pour improuver les restaurations du Louvre. Ce rapport, présenté au ministre par une députation chargée d'en appuyer verbalement les conclusions, a provoqué les trois décrets qui suivent :

« Considérant que la conservation et la restauration des objets d'art compris dans la dotation de la Couronne, et les acquisitions d'œuvres nouvelles, présentent souvent des questions délicates pour la solution desquelles la direction générale des Musées, tout en conservant sa liberté d'action et sa responsabilité, peut utilement consulter des hommes éclairés et spéciaux,

« Sur la proposition du directeur général des Musées impériaux, arrête :

« Art. 1er. Il est créé une commission consultative des Musées impériaux.

« Art. 2. Cette commission sera présidée par le directeur général des Musées, qui la réunira toutes les fois qu'il le jugera nécessaire pour la consulter sur l'acquisition ou la restauration des objets d'art, ainsi que sur les meilleurs procédés de conservation.

« Art. 3. Sont nommés membres de cette commission :

« MM. Gatteaux, membre de l'Institut; H. de La Salle; le vicomte de Janzé; Louis-Lacaze; le marquis Maison; E. Marcille; De Saulcy, sénateur, membre de l'Institut; Henri de Triqueti; Viollet-Le-Duc.

« Les conservateurs des Musées impériaux font, de droit, partie de la commission.

« Art. 4. Aucune restauration de tableau ne sera autorisée par la direction générale des Musées impériaux qu'après avoir préalablement consulté la section de peinture de l'Académie des beaux-arts.

« Art. 5. Les avis de la commission seront rédigés séance tenante et constatés par des procès-verbaux que signeront les membres présents.

« Art. 6. Le directeur général des Musées impériaux est chargé de l'exécution du présent décret. »

— Par décret du 23 mars courant, M. Villot, conservateur des peintures au Musée du Louvre, a été promu au grade d'officier de la Légion d'honneur.

Par décret du même jour, M. Villot, conservateur du Musée des peintures, a été nommé secrétaire général des Musées impériaux, et M. F. de Reiset a été nommé conservateur du Musée des peintures, des dessins et de chalcographie.

On le voit, la section de peinture est simplement consultée. Il en est de même de la commission, qui est composée en grande partie d'amateurs, d'ailleurs fort éclairés. Est-ce bien là une suffisante satisfaction donnée aux réclamations si vives de l'Institut et aux inquiétudes du public? Pourquoi, d'ailleurs, charger une commission de contrôler par ses avis l'opinion de toute la section de peinture? Si on ne reconnaît point la parfaite compétence de l'Académie, pourquoi la consulter? Est-ce purement pour la forme? Est-ce pour ménager l'indépendance de l'administration entre deux conseils différents? Tout cela nous paraît peu rassurant, en vérité. Quand il s'agit de trésors comme ceux que l'État possède au Louvre, la responsabilité personnelle ne peut suffire, ce nous

semble, et une trop grande liberté d'action laissée à un seul homme est un danger.

Pour ce qui est de M. Villot, il y a, dans le double décret qui le concerne, une contradiction qui certainement n'aura échappé à personne. Si M. Villot nous a restitué des chefs-d'œuvre, ce n'était pas le cas de l'appeler *à d'autres fonctions;* si, au contraire, il faut penser de son système ce qu'en pense unanimement l'Académie, on doit être surpris d'une récompense à laquelle s'ajoute encore la création d'une place nouvelle sur les fonds, déjà si restreints, du Musée. Il va sans dire que la personne de M. Villot n'est point en cause. Qu'on le décore, pour tels ou tels services, de tous les ordres que l'on voudra, nous n'avons pas à y contredire; mais qu'on ait l'air de récompenser en lui, à point nommé, la restauration des tableaux du Louvre, c'est afficher un singulier dédain pour les remontrances de l'Académie, et nous ne pouvons comprendre comment un ministre, qui est lui-même un savant si distingué et qui est membre de l'Institut, n'a pas été averti que l'Académie allait peut-être recevoir sur la joue le contre-coup des honneurs rendus à M. Villot. CH. B.

On nous adresse la lettre suivante :

« Nous venons de lire, dans la *Gazette des Beaux-Arts* du 1er février, un article de M. Ferdinand de Lasteyrie sur la peinture sur verre. Que M. de Lasteyrie ne nomme pas une seule fois notre établissement ni M. Gsell, qui en a la direction artistique depuis quinze ans, nous pouvons le regretter sans avoir le droit de nous en plaindre; mais quand il attribue avec éloge à M. Lusson les nombreux vitraux qui décorent l'église de Bon-Secours, près Rouen, nous croyons devoir réclamer la rectification d'un fait. M. Lusson n'a exécuté aucun des vitraux de Bon-Secours. Quelques-uns ont été fabriqués à Choisy-le-Roi, d'après les cartons de M. Henri Gérente et de M. Gsell, et tous les autres ont été faits dans nos ateliers, d'après les cartons de M. Gsell seul. Nous nous attribuons donc l'éloge donné à M. Lusson, et nous acceptons aussi le compliment indirect que nous fait M. de Lasteyrie quand il dit que les vitraux du chevet de l'église de Sainte-Clotilde *sont beaucoup plus finement exécutés que les autres.* Les quinze verrières du chevet de Sainte-Clotilde sont de nous. Nous prions M. de Lasteyrie de se rappeler la restauration des vitraux de Ferrières (Loiret) que nous avons faite, il y a quelques années, sous sa direction, comme membre du Comité historique. La satisfaction qu'il nous a témoignée alors pour cet important travail nous fait espérer qu'il voudra bien avoir égard à notre réclamation, et nous compter parmi les peintres-verriers de l'époque. « LAURENT ET GSELL. »

Je m'étais effectivement trompé en attribuant à M. Lusson les travaux de Notre-Dame de Bon-Secours. Mais je ne regrette qu'à moitié cette erreur, puisqu'elle a fourni à MM. Laurent et Gsell l'occasion de rappeler eux-mêmes leurs travaux. Quant à la part d'éloges qui leur revenait, ils ont su se la faire avec tant de discernement qu'il ne me reste pas même le plaisir de pouvoir rien y ajouter. Leur mémoire les a mal servis cependant en ce qui concerne la restauration des vitraux de Ferrières. Je n'ai point dirigé cette restauration; je n'en ai jamais vu que les dessins joints au devis, et, par conséquent, je n'ai pu exprimer aucune opinion sur la manière dont le travail avait été exécuté. FERDINAND DE LASTEYRIE.

Le rédacteur en chef : CHARLES BLANC.
Le directeur-gérant : ÉDOUARD HOUSSAYE.

PARIS. — IMPRIMERIE DE J. CLAYE, RUE SAINT-BENOÎT, 7.

DE L'ORIGINE DE LA GRAVURE

ET DE SES PROGRÈS DANS LES PAYS-BAS ET EN ALLEMAGNE

PENDANT LE QUINZIÈME SIÈCLE



La question des origines de la gravure appartient moins à l'art proprement dit qu'à l'archéologie, et cependant nous avons vu, récemment encore, plusieurs iconographes déserter la cause du beau pour chercher à expliquer cette énigme du temps. Le livre que nous préférons, parmi tous les volumineux ouvrages écrits sur ces matières, est celui de M. Renouvier[1]. Ce critique distingué a cherché (ce que tant d'autres iconophiles n'ont point fait) à séparer l'art de l'imagerie. Il a porté, en ces matières arides, un goût esthétique, une largeur de vues qui font de son volume une œuvre à part. Il ne s'est point, comme tant d'écrivains, laissé aveugler par un faux amour-propre national; il n'a vu que les faits, et il s'est efforcé de les mettre sous leur vrai jour. Aussi son ouvrage est-il, suivant nous, celui qu'on peut le plus utilement consulter sur la question des origines de la gravure, et par suite nous avons cru

1. *Histoire de l'origine et des progrès de la Gravure dans les Pays-Bas et en Allemagne jusqu'à la fin du quinzième siècle.* A Bruxelles, chez Hayez, et à Paris, chez Aubry et Rapilly.

Les lecteurs de la *Gazette* se rappellent sans doute aussi le remarquable article de M. Renouvier sur les *Origines de la Gravure en France,* paru dans le tome II, p. 5, ainsi que celui des *Découvertes nouvelles d'estampes sur bois et sur métal de l'Allemagne,* t. VII, p. 321.

intéressant, pour les lecteurs de la *Gazette*, d'en exposer ici les conclusions principales.

Trois genres de gravure, qui ne sauraient être précisés quant au procédé, à l'inventeur, au pays et à la date, se présentent à la fois comme très-anciens; ce sont : les estampes d'ouvrages d'orfévrerie ou interrasiles, les estampes de planches en bois gravées en relief, et les estampes sur plaques de cuivre gravées en creux. Ces trois modes de gravure remontent très-probablement au premier quart du xve siècle, mais il est impossible d'établir avec certitude leurs droits respectifs de primitivité. Les miniaturistes, poussés par le désir de produire vite et à bon marché, cherchèrent de bonne heure à se servir de patrons pour la confection de leurs initiales et de leurs rubriques; les moines, heureux de trouver un moyen rapide et peu coûteux d'instruire le peuple, s'emparèrent aussitôt de la découverte, et tout indique que les orfévres, les tailleurs de formes, les cartiers furent, avant les peintres, en possession des procédés de la gravure et de l'impression. Il résulte de ce premier coup d'œil sur l'ensemble des faits que les estampes primitives sont anonymes, impersonnelles, et que leur nationalité seule peut être déterminée.

Lorsque l'on veut pénétrer le mystère des origines de la gravure, il paraît impossible, en face de la masse d'estampes anonymes flamandes et allemandes qu'on trouve, de maintenir à l'Italie la primitivité pour ses nielles; tout semble, au contraire, nous porter à attribuer le mérite de cette invention aux nations septentrionales, entre lesquelles il est difficile de décider autrement que par induction. Si, après avoir contemplé avec satisfaction l'état des Flandres, « cette terre de promission » en laquelle les ducs de Bourgogne avaient amené des siècles dorés; si, après avoir constaté combien étaient grands en ces pays la prospérité industrielle, le mouvement intellectuel qui enfantaient de puissantes écoles en peinture, en sculpture et en architecture, on jette les yeux sur l'Allemagne, un spectacle bien différent se présente. Au lieu de la cour fastueuse des ducs de Bourgogne, nous trouvons celle de Frédéric III, empereur peu chevaleresque, aussi lourd dans ses allures que mesquin dans ses habitudes. De la Bourgogne, comme de l'Italie, pleuvaient alors sur la pauvre Allemagne les reproches d'ignorance et de barbarie, qu'elle ne justifiait que trop, même en sa poésie. On ne peut également signaler à ces époques, en Allemagne, aucune école de miniaturistes, et cette indigence, à l'égard d'un art qui touche de si près à l'origine de la gravure, plaide peu en sa faveur. Cologne, il est vrai, était une ville active, au commencement du xve siècle, et qui comptait de vrais maîtres en peinture. Mais Cologne, point intermédiaire entre les Flandres et l'Allemagne, forme une exception dans

l'empire germanique; aussi est-elle la seule ville de laquelle on puisse citer des estampes le disputant d'ancienneté avec celles des Pays-Bas.

Si maintenant nous jetons un coup d'œil sur la carte, et si nous y signalons les lieux connus pour avoir des ateliers de gravure, nous y apercevons trois courants distincts, inégaux et irréguliers. Le premier, caractérisé par son affinité avec les disciples des Van Eyck, vient des villes maritimes de la Hollande et des Flandres; le second s'établit sur le Rhin, mais, par suite de sa position intermédiaire, se ramifie et se croise avec les deux autres par le Brabant et par l'Alsace; enfin, le troisième et le plus jeune représente l'élément tudesque prononcé, et pénètre dans les villes situées à l'est de la Franconie et de la Souabe.

En quelles cités prirent naissance ces trois écoles, que M. Renouvier nomme : la néerlandaise, la rhénane et la franconienne-souabienne? Nul, en s'appuyant sur des documents, ne peut le dire quant à présent; mais il est présumable qu'elles sortirent, dans les Pays-Bas, de l'un de ces grands centres de l'imagerie au xve siècle : Bruges, Gand, Harlem, Louvain, Anvers, Bruxelles, Bois-le-Duc. Cologne dut être l'origine de la seconde, qui vit plus tard ses types propagés par les ateliers de Mayence, Strasbourg, Bâle et Bocholt. Quant à la troisième, nous voyons de vaillants ouvriers travailler simultanément à Augsbourg, Ulm, Nuremberg et Landshut.

GRAVURE INTERRASILE OU CRIBLÉE

Après avoir établi ces grands points avec une rare sagacité qui lui fait honneur, M. Renouvier analyse les trois genres primitifs de la gravure, en commençant par les estampes en-ouvrage interrasile ou criblé, qu'il pense probablement être les plus anciennes.

Ces estampes, dues aux orfévres, sont obtenues par des travaux en creux et en relief. Elles produisent un effet inverse de celui que donnerait la plaque d'orfévrerie, si au lieu d'être imprimée elle eût été dorée[1]. Elles sont toutes anonymes, et la première connue avec une date est celle représentant saint Bernard, qui est au Cabinet de Paris, et qui porte le millésime 1474; mais il n'y a nul doute que ce mode de graver remonte aux premières années du xve siècle, si ce n'est plus haut. La plupart des estampes interrasiles existent en épreuves uniques, et toutes représentent des sujets religieux.

1. Le *Saint Dominique* gravé en tête de cet article, d'après une estampe de la Bibliothèque impériale, est un spécimen de ce genre de gravure.

Il paraît évident que les fonds criblés et gaufrés de ce genre de gravure représentent les fonds dorés des enlumineurs et des peintres; d'où on peut conclure que le temps le plus propice pour la fabrication de ces estampes fut celui des tableaux à fond d'or, et leur pays celui où, dans cette donnée, les artistes obtinrent les plus grands effets. Or, rien n'est plus conforme à la manière suivie par Meister Wilhem et Meister Stephan, que la plupart des estampes interrasiles, toute distance gardée; et ce qui vient presque confirmer cette supposition, c'est que la seule marque positive qui ait été trouvée sur ces gravures est l'écu de Cologne. De ce faït il ne faut point cependant conclure que toutes les estampes interrasiles sortent de cette ville. Nul doute que ce mode de graver ne se répandit rapidement dans les pays adjacents. Ces estampes, tout en se rapportant directement à la pratique des orfévres, ne furent pas cependant exclusivement leur œuvre, car plusieurs semblent avoir été taillées en bois.

Malgré l'usage journalier, dès 1400, que faisaient des plaques en cuivre les riches ateliers d'orfévrerie des provinces flamandes, et bien que les ouvriers de ces contrées ne furent pas de bonne heure étrangers au travail des nielles, il faut constater que le plus grand nombre de ces estampes provient de l'Allemagne rhénane. La pratique de cet art devint alors à peu près générale en Europe et se continua fort longtemps, ainsi que le prouve un précieux volume imprimé à Barcelone en 1516, avec cinq planches, appartenant à la manière interrasile.

GRAVURE EN BOIS

Après les ouvrages criblés, pratiqués accidentellement par les orfévres au commencement du xve siècle, M. Renouvier aborde la gravure en bois, qui devient l'occupation plus constante d'ouvriers travaillant le bois en relief. Ce nouveau mode relégua bientôt dans l'imagerie les estampes interrasiles, qui offraient peu de ressources aux artistes. Dès 1442, nous trouvons des documents authentiques constatant, dans la confrérie de Saint-Luc, à Anvers, l'admission de *printers*. Les premiers auteurs qui connurent ce texte pensèrent que par *printers* on devait entendre les imprimeurs en caractères; mais, dans le *liggere* de la confrérie, on ne voit figurer aucun des imprimeurs connus pour avoir pratiqué en cette ville de 1470 à 1502, si l'on excepte Mathias Goes, qui n'y est cité qu'en 1487. Il reste donc bien établi que la dénomination de *printers* indique des ouvriers se servant de moules en bois sur lesquels ils entail-

laient des saints ou des madones, qu'ils imprimaient sur le papier à l'aide de frotton, d'abord en détrempe brune pour le contour des figures, et ensuite en couleur à l'aide de patrons.

En Allemagne, les artistes adonnés à la gravure et à l'impression des bois s'appellent : *kartenmachers,* faiseurs de cartes; *formschneiders*, tailleurs de formes; *briefmalers,* peintres de brefs, et *briefdruckers.* On les trouve mentionnés dans les registres de la ville d'Augsbourg dès 1418, d'Ulm et de Nuremberg en 1433-1449. Ils ne fabriquaient pas seulement des pièces isolées, mais des suites populaires, telles que la *Passion,* le *Credo,* les *Apôtres*, l'*Alphabet,* imprimées sur une seule feuille et pouvant se découper comme des jeux de cartes, pour l'instruction et l'amusement du peuple. On a même tiré des registres municipaux les noms de plusieurs de ces artistes : *Hans Wachter, briefmaler* à Ulm en 1534; *Hans von Perdersheym*, *briefdrucker* à Francfort en 1459. La plus ancienne gravure en bois ayant une date fut pendant longtemps un saint Christophe, 1423; mais il était certain que, parmi la masse des pièces anonymes, il y en avait d'antérieures. En effet, dans ces dernières années on a trouvé à Malines une estampe, acquise depuis pour la Bibliothèque de Bruxelles, portant le millésime de 1418. Cette date fut beaucoup controversée, et plusieurs bibliophiles la regardèrent comme apocryphe; mais M. Renouvier, après l'avoir revue et très-scrupuleusement examinée, déclare ne trouver aucune raison pour ne pas l'accepter. Les gravures des *printers,* comme celles des orfévres, ne représentent que des sujets religieux qu'on collait aux bahuts, aux chaières et aux châlits; de là leur prompte destruction. Comme pour les interrasiles, la provenance de ces estampes ne peut être déterminée. De bonne heure, leur fabrication se répandit des États bourguignons et rhénans dans l'Allemagne, dans l'Italie du nord et en France. Leur commerce fut même si considérable avant le milieu du xve siècle, que Venise, dès 1441, en interdit l'entrée dans ses possessions, parce que les fabriques étrangères nuisaient à ses cartiers, et, quelques années après, Ulm expédie des ballots d'estampes pour être échangés contre des épiceries et autres marchandises. Comme on le voit, l'imagerie déborde vite la gravure; aussi faut-il séparer l'une de l'autre, si l'on ne veut point voir dégénérer l'histoire de l'art en une nomenclature sans ordre et sans terme.

Déjà nous avons constaté la fabrication de suites imprimées sur une seule feuille, suites qui probablement devinrent l'origine des livres des pauvres, destinés, non pas aux populations ignorantes et incapables d'en lire les légendes, mais aux prédicateurs des pauvres. D'abord manuscrits et exécutés par les moyens les plus rapides à la disposition des scribes : les

dessins à la plume et l'enluminure des rubricateurs, ces livres échurent de bonne heure aux mains des *printers* et des *kartenmachers*, plus expéditifs et moins chers que les calligraphes. Mais on ne peut, malgré les savantes recherches des iconophiles, savoir le moment et le lieu précis en lesquels s'opéra cette translation. Aussi M. Renouvier, ne voulant point se livrer à des conjectures hasardées, ne cherche point à résoudre ces questions insolubles, mais examine les principaux livres des pauvres pour déterminer la manière de leurs graveurs, et marquer leur place dans l'art du xve siècle.

La *Biblia pauperum* n'est point le plus ancien des livres des pauvres; mais, à cause de sa célébrité, M. Renouvier l'analyse tout le premier. Suivant cet iconophile, le dessin, la taille et l'impression des bois de cet ouvrage seraient dus, selon toute probabilité, à un même artiste, aidé, surtout pour les derniers, par des ouvriers apprentis attachés à son atelier. L'impression en est inégale, obtenue au frotton et non à la presse, sur un seul côté du papier, avec une couleur bistre détrempée à l'eau, qui donne des effets doux et légers comme ceux du pinceau et du crayon. Cette impression au frotton et en détrempe bistre, qu'on retrouve dans les estampes isolées, est le signe matériel le plus certain de l'antiquité d'un livre, l'encre noire d'imprimerie étant pour la gravure sur bois une ligne de démarcation analogue à celle que produisit dans la peinture la couleur à l'huile.

La première édition de la *Biblia pauperum*, possédée par la Bibliothèque impériale, serait celle en quarante planches, et non l'édition en cinquante, car il faut renoncer à prendre la maladresse pour un signe d'antiquité, lorsqu'elle n'est le plus souvent qu'un signe de décadence, les bons artistes n'ayant jamais copié les mauvais. Le goût du dessin de cette Bible trahit une école déjà faite et considérable, ayant pour don principal le sentiment vif de la réalité, en même temps qu'un esprit subtil et mystique; en un mot, l'école des Van Eyck. Les costumes se rapportent bien aussi à ce que nous savons des modes de la cour de Bourgogne à cette époque. S'il restait quelques doutes sur l'origine de la Bible des pauvres, ils se trouveraient levés devant une circonstance de découverte récente. Pendant que les libraires allemands copiaient et altéraient les gravures de ce livre, Pierre Van Os, établi à Zwolle, intercalait en 1488, 1489 et 1490, dans les textes de ses ouvrages, les bois sciés des premières éditions de la Bible des pauvres.

L'*Historia Johannis* paraît à M. Renouvier provenir d'un autre atelier, à la fois le plus ancien et le plus marqué de tendances allemandes plutôt que flamandes, sans cependant s'éloigner encore beaucoup du style des

Van Eyck. Le plus vulgaire des livres des pauvres fut l'*Ars moriendi*, qui, par le goût de ses figures, indique une origine hollandaise. Les nombreuses imitations qui furent faites de cet ouvrage montrent combien promptement se dégrada la gravure en bois, quant à la pureté du trait et à la distinction des types, alors même que quelques progrès se sont introduits sous le rapport du modelé des figures et de l'effet du tirage. L'expression la plus distinguée et la plus pure des livres des pauvres se trouve dans l'*Historia Virginis ex Cantico canticorum*. Plusieurs des planches de ce volume portent des écussons armoriés dans lesquels on a voulu voir des signes héraldiques applicables à des villes, et à des familles d'Alsace et de Wurtemberg. Mais on ne saurait tirer de ces figures une conclusion définitive, car plusieurs appartiennent aussi bien aux Pays-Bas qu'à l'Allemagne. Dans les deux seuls exemplaires connus de la première édition, l'impression est d'une teinte brune, et les légendes en langue hollandaise. Le style des figures, d'une sévérité expressive, d'une élégance un peu maigre, dénote l'influence directe de Roger van der Weyden, en même temps que les attitudes, les draperies, les expressions et les petits détails de fleurs et d'oiseaux, traités avec un dessin et une taille incomparables, ne laissent aucun doute sur leur origine néerlandaise[1]. Le *Pomerium spirituale*, gravé plus grossièrement que l'*Historia Virginis*, est également empreint des qualités de l'école flamande et offre plusieurs particularités intéressantes. Les gravures imprimées au frotton sont appliquées à des places réservées dans un texte manuscrit ayant une date certaine deux fois répétée : *Anno Dni* Mº CCCCº XLº, laquelle date est la seule qu'on ait jusqu'alors trouvée parmi les xylographes.

Mentionnons encore le *Pater noster* avec un texte manuscrit flamand, des bois d'un style hiératique plus imagier qu'artiste, et arrivons au *Speculum humanæ salvationis*, le plus célèbre des livres xylographiques après la Bible des pauvres, et qui complétera en ce genre la part afférente aux Pays-Bas. Les bois qui le décorent sont de petits chefs-d'œuvre de composition, de dessin et de taille, dans lesquels il est facile de reconnaître un élève de Van Eyck. C'est en vain que l'historien Junius a voulu en attribuer l'exécution à Coster; son récit a trop le caractère légendaire pour qu'on puisse prendre son témoignage au sérieux. D'autres écrivains ont encore voulu donner la gravure de ces planches remarquables à Thierri Stuerbout, peintre de Louvain, qui travaillait en 1462, ou à Veldener; mais rien ne pourrait être prouvé à cet égard, et l'on ne peut,

1. C'est d'après une planche de ce livre que nous avons fait graver l'estampe représentant *la Visitation*, et qui accompagne cet article.

dans ces œuvres, voir autre chose qu'un rapprochement général d'école. La date de la formation de ce livre n'est pas mieux connue que l'auteur, et pour cette question nous sommes encore forcés de nous renfermer dans une même généralité et de conclure simplement que le *Speculum* est l'ouvrage d'un de ces *printers* qui florissaient dans les États de Bourgogne avant la découverte de l'imprimerie. On peut aussi croire que ce *printer* s'associa, pour cette publication, avec un compagnon, possesseur inexpérimenté de caractères mobiles et d'une encre noire et grasse.

Si les plus beaux livres xylographiques ne reviennent pas à l'Allemagne, on ne peut du moins contester à ce pays d'avoir montré quelque invention dans l'art du *tiripagus*. Le *Liber Antechristi*, imprimé avec des teintes brunes, appartient à la plus ancienne manière des *kartenmachers*, et porte tous les symptômes de l'école tudesque. Le dessin des planches ne manque pas d'originalité, mais l'esprit n'y corrige pas la rudesse de la taille, et les personnages grimacent dans leur expression. Dibdin le croit imprimé vers 1430. L'*Ars memorandi* appartient aussi à l'Allemagne. Il pourrait prétendre être le plus ancien livre des pauvres, si l'hiératisme des figures était une preuve suffisante; mais la rudesse du dessin étant plus souvent un caractère de dégénérescence que de primitivité, cet ouvrage ne peut autoriser l'Allemagne à disputer aux Pays-Bas la suprématie dans la gravure en bois. L'école tudesque peut encore réclamer le *Defensorium virginitatis*, dans lequel le pas, toujours facile, de la naïveté à la stupidité, est résolûment franchi, et le *Todtentanz*, qui prouve que la première danse des morts, versifiée et gravée en livre, parut en Allemagne.

L'*Alphabet grotesque*, imprimé sans texte, mais composé de vingt-deux feuillets reliés en volume, ce qui l'assimile aux livres xylographiques, est le dernier dont M. Renouvier se soit occupé. La légende *Mon cœur avez*, qui, sur la lettre K, exprime le sentiment d'une jeune fille caressant son amant agenouillé à ses pieds, confirmerait l'origine bourguignonne de l'Alphabet, si le style des figures pleines de verve ne la prouvait suffisamment. S'il n'est pas dans ce livre facile de séparer le dessinateur du graveur, on peut aisément y reconnaître le travail de plusieurs mains. La date de 1464, mise à la lettre initiale de cette suite sortie des mains du plus habile des *printers* flamands, marque la limite extrême d'un art qui allait faire place à la gravure au burin et aux tailles sur bois appliquées aux livres imprimés.

Les divers travaux que nous venons d'examiner donnent, aux *printers* ou imprimeurs de figures, rang dans l'art gothique, et en font aussi, par la mise en œuvre des textes, les avant-coureurs de l'imprimerie. Une



LA VISITATION

Fac-simile d'une estampe sur bois de l'*Historia Virginis ex Cantico canticorum.*

tradition ancienne et tenace, mais encore dénuée de preuves, place les débuts de cette industrie à Harlem, et l'examen attentif des ouvrages qu'elle produisit indique l'influence des Van Eyck. C'est donc de l'étude plus approfondie de cette école qu'on peut apprendre si les premiers *printers* viennent de Harlem et de l'atelier de Diérick Stuerbout, ou des ateliers obscurs et disséminés depuis Bruges jusqu'à Cologne, sous l'influence de Roger van der Weyden. Nous savons déjà qu'en se propageant vers le Rhin et jusqu'en Souabe, les *printers* se heurtèrent aux découvertes typographiques. Leurs planches, quelque temps indépendantes des caractères mobiles, de l'encre grasse et de la presse, leur furent bientôt subordonnées. Leur art fut assez florissant, au milieu du xve siècle, pour que ses produits aient un nom dans les inventaires. Ils s'appelaient, en 1442, avant l'invention de l'imprimerie, *livres getés en molle.*

GRAVURE AU BURIN

Les gravures interrasiles et celles en bois ayant été examinées, il nous reste encore à étudier la gravure au burin. Pour celle-ci, on retrouve à son début les mêmes caractères d'impersonnalité que nous avons constatés dans les deux premières sortes de gravure. Moins anciennes peut-être, plus petites et moins nombreuses, elles peuvent être attribuées aux peintres, d'autant qu'elles se distinguent, entre les autres, par plus de distinction dans le style et plus de finesse dans l'exécution. Elles offrent aussi, plutôt que dans les interrasiles et les bois, des sujets profanes qui dénotent une certaine indépendance dans les idées. La plus ancienne date trouvée sur les estampes en cuivre est celle de 1446, gravée sur une suite de la Passion, d'un travail allemand, et que M. Renouvier a fait connaître dans un précédent travail.

Les estampes au burin furent les premières à s'affranchir de l'enluminure, qui couvrait presque toutes les gravures que nous avons jusqu'ici passées en revue, à tel point que la première période pourrait être appelée polychrome. Les Flamands et les Allemands furent ceux qui comprirent le mieux ce système d'ornementation, en employant des couleurs modérées et conventionnelles. En Italie, si ce n'est à Venise, les graveurs, même dans les bois les plus élémentaires, se passèrent de coloriage; en France, au contraire, jusqu'à une époque avancée, les tailles du burin disparurent sous une enluminure épaisse. Ce rapprochement seul indiquerait combien la gravure fut, à l'origine, plus naturelle aux

artistes du Nord. Ils surent faire, en effet, la part au nouvel art, sans briser avec le goût général pour la couleur; ils essayèrent, avec leurs patrons, de lutter contre les miniaturistes, qu'ils supplantèrent bientôt, par la propagation facile de leurs planches.

Malgré les efforts pour distinguer aux débuts de la gravure l'art néerlandais de l'art allemand, et pour trouver les ateliers d'où sortirent tant d'estampes anonymes, il est presque impossible, nous l'avons vu, d'arriver à des résultats décisifs pendant cette période impersonnelle. Ces difficultés ne cessent pas encore au moment où un artiste plus déterminé que ses devanciers produit un assez grand nombre d'estampes pour former un œuvre; mais l'obscurité cependant commence à se dissiper, et il devient plus facile de saisir entre les gravures une certaine similitude.

Le premier artiste qui se distingue par une manière particulière est le Maître de 1464, ainsi nommé parce qu'on lit cette date sur l'A d'un alphabet en figures grotesques, copié de l'alphabet xylographique, mais d'un goût plus barbare qui dénote une école différente.

Appelé aussi le Maître au plumetis, il tient aux dessinateurs des livres des pauvres par le choix de ses sujets, par la disposition de ses figures encadrées dans des compartiments ogivaux, et par ses inscriptions; mais il s'en éloigne par le style aussi bien que par l'exécution matérielle. Ses estampes, bien qu'imprimées à l'encre noire, paraissent être obtenues au frotton plutôt qu'à la presse. Son œuvre ne révèle ni un peintre ni un orfévre, mais un graveur sur cuivre de profession, tandis que ceux qui l'avaient précédé semblent n'avoir manié qu'accidentellement le burin. Ses gravures, assez nourries, s'affranchissent de l'enluminure, et ses procédés d'outil trouvent des imitateurs. Par son dessin, d'ailleurs peu fixé et peu distingué, il paraît appartenir à l'Allemagne rhénane. Le caractère distinctif de cet atelier est de rendre avec le burin l'aspect des planches xylographiques coloriées.

Le Maître de 1466 est celui qui se présente le premier après le Maître de 1464. M. Renouvier adopte assez volontiers le nom de Gilles Steclin que lui donne M. Harzen. Son œuvre résulterait, selon ce savant iconophile, plutôt du travail d'un atelier principal et d'imitateurs que d'un seul homme, et déjà à Vienne, ses estampes, étudiées avec soin, ont permis de distinguer à la suite de cet artiste deux élèves qui, de leurs ouvrages présumés, ont été nommés les Maîtres de la Sibylle et du jeu de cartes.

La plus ancienne date trouvée sur les gravures de Gilles Steclin est celle de 1461, et le millésime le plus rapproché de nous celui de 1467. Le style de ses estampes (les premières productions d'un artiste véritable

et estimable) le désigne comme natif et habitant des bords du Rhin[1]. Elles montrent qu'il étudia plutôt d'après les sculptures et les peintures gothiques que d'après la nature, et prit pour idéal le mysticisme de son pays. Il se mit, comme le Maître au plumetis, à la suite des livres des pauvres en imitant l'*Ars moriendi* et l'*Alphabet* des xylographes; il paraît aussi avoir appris son art de Roger van der Weyden, et, par cette raison, il sert naturellement de lien entre le Maître de 1461 et Schöngauer.

Le beau Martin est le premier graveur dont le nom et l'existence nous soient connus. Il fut peintre, et plusieurs de ses tableaux se voient encore de nos jours à Colmar, où il mourut en 1488. Il étudia probablement sous Roger van der Weyden, et montra dans la gravure le talent le plus original de cette époque; aussi eut-il un grand nombre d'imitateurs, même en Italie[2]. Derrière cet artiste prime-sautier viennent son frère Ludwig, Barthélemy Schoen, le maître B. M., le plus important des élèves de Schöngauer, les maîtres W... H., B... R., I... C., qui suivent la voie ouverte par le beau Martin. Parmi ces graveurs, Cologne peut réclamer le maître I... C., improprement nommé Jean de Culmbach, et le maître S., qui marquèrent plusieurs de leurs pièces de l'écusson de cette ville.

Mais la gravure n'était pas alors toujours pratiquée par des artistes qui travaillaient isolément. L'existence d'ateliers, que nous avions pu soupçonner dans la facture des estampes anonymes de la première période, se prouve enfin par la suscription que mettent sur leurs pièces des graveurs plus soucieux de faire connaître le lieu où ils produisent que leur nom. Bocholt, petite localité de l'évêché de Munster, non éloignée du Rhin, est la première ville qui paraisse avoir été en possession d'un atelier public et permanent. C'est ainsi que nous la montrent les estampes de Franz von Bocholt, élève du Maître de 1466 et de Martin Schöngauer, et qui pendant longtemps passa à tort pour être le plus ancien graveur sur cuivre. Bientôt, sous la raison de commerce Israël zu Bocholt, ou Israël van Mecken, l'atelier de cette cité prit une grande extension et répandit au loin ses productions. Qu'on croie à l'existence d'un ou de deux Israël, l'œuvre de ces maîtres ne peut être scindé en deux parts distinctes et constituer deux manières; il faut toujours le considérer ensemble. Il y a là l'ouvrage d'un chef d'atelier, aidé de plusieurs apprentis, qui résume toute la gravure allemande pendant le dernier tiers du XVe siècle, pose sa

1. La *Gazette* a reproduit une estampe de ce maître dans le tome VII, p. 133.

2. *Sainte Agnès*, que nous avons fait graver pour accompagner cet article, est l'une des pièces les plus distinguées de ce grand maître, d'après lequel la *Gazette* (t. III) a donné plusieurs autres morceaux pour illustrer une étude que nous avons faite de son œuvre.



SAINTE AGNÈS

Fac-simile d'une gravure sur cuivre de Martin Schöngauer.

marque sur des éditions nouvelles de planches anciennes, copie et propage les compositions du Maître de 1466, de Franz von Bocholt, de Wenceslas d'Olmütz, du maître B. X. S., d'O. Vere. T., de Martin Schöngauer, et, sur la fin de sa carrière, d'Albert Dürer. Israël, copiste déterminé, marchand plutôt qu'artiste, fut avant tout un orfévre, comme le prouvent les beaux spécimens qu'il a laissés en ce genre. Le nom de Bocholt mis sur plusieurs de ses estampes, et particulièrement la légende *To Bocholt is te gemaet in dem bisdom van Monster*, qu'il grava sur une pièce d'ornement signée Israël dans la marge, établissent de la manière la plus certaine le siége de cet atelier, le plus connu et le plus actif au xve siècle. Les estampes d'Israël, qui fournissaient facilement des motifs de composition aux peintres peu inventifs, furent fort estimées en ces temps; Wimpheling, Lomazzo, en parlèrent avantageusement dans leurs écrits, et, en France, un miniaturiste les prit pour patrons.

Si la manière des graveurs fixés sur le Rhin s'est assez caractérisée pour nous permettre de former des œuvres certains, le style des graveurs néerlandais ne prit pas moins de consistance. Le Maître à la navette est le premier de ces pays qui s'offre à nous. Artiste inconnu, mais plein d'originalité, il se fixe à Zwoll, où nous trouvons, dès 1480, un atelier d'imprimerie remarquable par ses gravures en bois. Après lui vient le Maître de 1480, qui, par la délicatesse de son burin, la beauté de son dessin et le moelleux de ses tons, dépasse tous ceux qui l'avaient précédé. Le travail de l'outil est même si velouté dans les meilleures de ses pièces qu'on pourrait les croire exécutées à l'eau-forte et avec toutes les finesses de pointe connues, par la suite, de Rembrandt. Sur une de ses estampes, *Salomon devant une idole*, on lit ces mots : O. Vere. T., qu'on pense avoir quelque rapport avec son nom. L'œuvre de ce maître, au Cabinet d'Amsterdam, se monte à soixante-treize pièces, et témoigne de l'activité d'un atelier distinct de ceux de Bocholt et du Maître de 1466. Les sujets que traita O. Vere. T. et sa manière trahissent les habitudes de la Hollande, et nous permettent de conjecturer que son atelier fut à Amsterdam. Un autre graveur, qui marqua ses estampes d'un W..., reste également inconnu par son nom comme par son histoire. Auteur de pièces d'orfévrerie, d'architecture, de mobilier, et de scènes militaires qu'il est le premier graveur à traiter, il fait songer à la Flandre de 1480, partagée entre le sabre et le goupillon. A côté de ces artistes se place encore le maître L. Cz. qui, par son burin gras et coloré, son dessin pittoresque et fin, se classe dans l'école hollandaise; puis vient Jérôme *Agnen* ou *Bosch*, qui clôt, avec autant de logique que d'énergie, l'art catholique des Pays-Bas au xve siècle, en interprétant les symptômes effroyables qui prélu-

dèrent à la terrible révolution religieuse qui déchira ces contrées. On serait tenté de faire intervenir le peintre directement dans l'exécution des planches en cuivre qui rappellent sa manière, tant elles présentent de distinction et de vivacité. Mais Alart Du Hameel, qui les a signées et publiées, en est plus certainement l'auteur. Ce graveur était aussi architecte, et des actes nous le montrent travaillant aux voussures du portail méridional de l'église Saint-Pierre, exécutées vers la fin du xve siècle.

Alart Du Hameel fut le dernier des graveurs flamands dont nous nous occuperons; et, pour résumer cette école, nous dirons que les dessinateurs de ces contrées ne furent pas exempts de recherche et de grimace, mais qu'ils mirent toujours dans leurs expressions plus de légèreté et de délicatesse que les Allemands. S'ils n'eurent pas, dans la gravure au burin, des talents de la portée du Maître de 1466 ou de Martin Schöngauer, ils méritèrent cependant bien de l'art en ouvrant à la gravure une voie nouvelle. Ils essayèrent de modeler avec le burin et de rendre la couleur, et, par les résultats qu'ils obtinrent, ils se montrèrent les dignes précurseurs de Rembrandt et d'Ostade.

Il nous reste encore à examiner ce que firent les graveurs au burin de l'école franconienne-souabienne. Le premier buriniste de ce groupe fut Fite Stoss, sculpteur de Nuremberg. Habitué à exécuter des bas-reliefs en pierre, des triptyques en bois qu'il coloriait, il fut le premier artiste qui essaya de produire des estampes à plusieurs teintes. Après Fite Stoss se présentent Albert Glockenton, qui subit l'influence de Schöngauer, et Wenceslas d'Olmütz, qui suit une carrière analogue à celle d'Israël, copiant d'abord le beau Martin et finissant par Albert Dürer. A cette école de la haute Allemagne se rattachent encore quelques maîtres à monogrammes, parmi lesquels M. Nagler vient de découvrir le nom de l'un d'entre eux, Hans von Windsheim, qui travaillait en 1481. On peut encore signaler Mair de Landshut, qui, imitant Fite Stoss et les cartiers, tire des épreuves à plusieurs teintes, et Mathieu Zasinger, de Nuremberg. Ce dernier tient plutôt au xvie siècle, mais il se rattache aux maîtres primitifs par une copie de l'*Ars moriendi*, œuvre de sa jeunesse.

Arrivé à la fin du xve siècle et au terme de ce travail, il ne nous reste plus qu'à résumer en quelques lignes ce que nous avons précédemment développé. Obscure à son origine, la gravure nous apparaît, à ses débuts, comme une industrie résultant des besoins multiples de divers arts. Les orfévres découvrent la gravure interrasile, tandis que les tailleurs de formes, les faiseurs de cartes trouvent celle en bois, et que les peintres, un peu plus tard probablement, pensent à creuser le métal. Méprisés d'abord, les produits de cette imagerie primitive sont rapidement dé-

truits, mais quelques épaves, en nous donnant les dates de 1418, 1423, 1446, 1451, suffisent pour nous apprendre que, dès la première moitié du xve siècle, les procédés de la gravure en creux et en relief, sur bois et sur métal, ainsi que l'impression en détrempe brune, en encre noire et en plusieurs teintes, étaient connus. Cette première période peut être appelée impersonnelle, parce qu'alors il est impossible de nommer les auteurs de ces estampes informes et difficile de préciser les écoles. Puis la gravure, en se localisant, finit par affecter des formes déterminées, et trois grands courants distincts peuvent dès lors se reconnaître, comme venant des Flandres et de la Néerlande, des pays rhénans et de la haute Allemagne. Enfin des artistes tels que le Maître de 1466, O. Vere. T et Martin Schöngauer, prennent en main le burin ; des écoles se fondent, et la gravure, sous leur impulsion, devient l'une des plus fécondes branches de l'art.

ÉMILE GALICHON.



LE CABINET DES MÉDAILLES

A LA BIBLIOTHÈQUE IMPÉRIALE

I

Le palais Mazarin, dont les bâtiments sont occupés par la Bibliothèque impériale, avait pour dépendances, au XVIIe siècle, de vastes jardins, bornés par les potagers et les vergers des Augustins et des Filles-Saint-Thomas. Après la mort du cardinal, Colbert, le plus dévoué de ses *domestiques*, humble titre que prenait le grand homme d'État, acheta de son principal héritier, le duc de La Meilleraye, une portion considérable de ces jardins, pour y construire des maisons avec façade sur la rue Vivien ou Vivienne. Il obtint d'un autre héritier, le duc de Nevers, neveu de Mazarin, le passage sous sa galerie au moyen d'une large arcade, et perça une rue qui mit en rapport la rue Richelieu avec la rue Vivien ; elle porte encore aujourd'hui le nom de rue Colbert. La partie du palais Mazarin où l'arcade avait été pratiquée devint, par la suite, l'habitation de madame de Lambert, qui y établit une maison, « la seule, écrivait Fontenelle, à un petit nombre d'exceptions près, qui fût préservée de la maladie épidémique du jeu; la seule où l'on se trouvât pour parler raisonnablement les uns les autres, et même avec esprit, selon l'occasion. » Les gens de lettres et les gens du monde pouvaient s'y rencontrer, comme autrefois à l'hôtel Rambouillet. Si l'on en juge par la réputation des habitués, le ton qui régnait dans cette société où brillèrent Sylvestre de Sacy, La Mothe, Saint-Aulaire, Fontenelle, devait être également éloigné d'une politesse guindée et d'une affectation pédantesque. On y était enjoué sans fadeur, aimable sans préciosité, substantiel sans pesanteur, car on subissait l'influence de la sage et charmante femme à laquelle on doit les *Avis d'une mère à sa fille*, et qui ne se consola pas de la publicité que l'indiscrétion de ses amis leur avait donnée.

Madame de Lambert mourut fort âgée, en 1733. Or, depuis 1721, la Bibliothèque du roi était installée dans les vastes galeries qu'avait occu-

pées la banque de Law, sur la rue Richelieu. Une ordonnance du 27 mars 1720 avait décidé le transport des médailles et pierres gravées dans l'ancien palais Mazarin. On espérait alors pouvoir prendre à madame de Lambert l'hôtel qu'elle habitait; mais la marquise jouissait d'une concession viagère qu'elle fit valoir victorieusement. Il fallut attendre. D'un autre côté il pouvait arriver que le roi, qui n'avait eu aucune part, en raison de son âge, à la résolution, prise en 1720, de réunir son Cabinet de curiosités à sa Bibliothèque, y fît plus tard opposition. Le jeune prince aimait la magnificence, il paraissait sensible à la beauté des œuvres d'art, et, dans une visite qu'il avait faite, en 1726, à ses collections de médailles et de pierres gravées, il avait charmé le grave M. de Boze, leur conservateur, par son admiration pour les monuments antiques. Ces dispositions ne paraissent pas avoir persisté, ou du moins la visite de Louis XV, en 1726, à son Cabinet des médailles, est la seule dont il soit resté trace. En 1741, deux charrettes, chargées de vingt caisses, transportèrent de Versailles à la Bibliothèque les médailles du roi qui devaient être placées dans l'ancien hôtel de madame de Lambert. On avait à cet effet transformé les appartements de la marquise en un salon que Vanloo, Natoire et Boucher furent appelés à décorer. C'est là que se trouve encore aujourd'hui la collection des médailles et des pierres gravées de la Bibliothèque impériale. Mais ce magnifique *Cabinet*, comme on disait au XVIIIe siècle, va bientôt disparaître avec l'arcade Colbert, sur laquelle il s'élève, et les antiques seront transportées dans une autre partie de la Bibliothèque reconstruite. Aussi avons-nous pensé qu'on nous saurait gré de donner un dessin du Cabinet, et de consacrer une page de ce recueil à son histoire.

II

Le Cabinet des médailles est un carré long. On est frappé tout d'abord par l'harmonie grandiose de ses proportions. Plus vaste, le salon serait une galerie; plus petit, il perdrait son caractère. Nous avons vu des princes et des rois conduits pour y voir les précieux monuments qu'il renferme, absorbés par l'étonnement que leur causait cet harmonieux ensemble, ne pouvoir en détacher leurs regards et ne point se lasser de le considérer et de l'admirer. Évidemment, la même main a tout disposé, tout dessiné : les dessus de porte, les encadrements, l'ornementation des voussures et celle des guéridons. Il y a, entre autres, un



Gazette des Beaux Arts — J. Jacquemart Sc — Imp. Auguste Delâtre, paris.

LE CABINET DES MÉDAILLES

motif, deux ailes à demi ouvertes, que l'on retrouve partout, dans les consoles, les cadres et les trumeaux. Quant à déterminer le style de cette ornementation, il ne paraît point qu'il y ait prétexte à hésitation, car les dates de la construction et de l'établissement du Cabinet sont positives : 1735 à 1745.

Et pourtant, dussions-nous être taxé de scepticisme obstiné, nous avons hésité. La différence dans le caractère de l'ornementation, entre la dernière partie du règne de Louis XIV et la première moitié du règne de Louis XV, est-elle donc toujours si parfaitement tranchée que le doute ne soit jamais permis? Voici sur quoi s'appuyait le nôtre.

Quand on a établi le Cabinet des médailles dans l'hôtel Lambert, on a dû se proposer avant tout deux choses : mettre le local en rapport avec la galerie principale dont il avait été autrefois une dépendance, et le mettre en rapport avec sa destination; dans ce but, l'éclairer le plus possible. C'est là précisément ce qui ne s'est pas fait. On a percé des fenêtres, mais plus petites que celles de la grande galerie, ouvertes sur la cour intérieure, et en même temps on a donné plus de largeur aux panneaux. Bref, l'architecte, modifiant l'ordonnance générale, a adopté des dispositions particulières, qui avaient pour conséquence naturelle de diminuer la lumière, résultat trop contraire à l'objet qu'il devait se proposer, pour qu'il ne faille pas supposer que ces dispositions lui ont été imposées par des exigences spéciales.

Rien n'expliquerait mieux cette contrainte que la nécessité où il se serait trouvé de placer dans le nouveau local huit meubles dorés ayant fait partie de l'ancien Cabinet de Versailles. La beauté de ces meubles, dans lesquels est classée aujourd'hui la collection des médailles antiques, grecques et romaines, ne rendrait pas invraisemblable l'origine que nous étions porté à leur attribuer. Chacun d'eux renferme un grand nombre de tablettes établies avec un goût parfait. Le carton est recouvert de maroquin rouge fleurdelisé, et le fond sur lequel reposent les médailles est en velours vert. On reconnaît, au soin avec lequel cette installation a été ménagée, la direction d'un amateur délicat. Louis XIV aimait les médailles. Pendant qu'on arrangeait les monnaies françaises que le procureur général, M. de Harlay, avait tirées de sa collection pour les offrir au monarque, « celui-ci, dit le père Du Molinet [1], venait presque tous

1. Le père Du Molinet, religieux de l'abbaye royale de Sainte-Geneviève, est auteur d'une *Histoire du Cabinet des médailles* qui a été souvent mise à contribution. Le riche cabinet de Sainte-Geneviève, qu'il a décrit dans un ouvrage spécial, a été en grande partie fondu dans le Cabinet national, vers 1792.

les jours, au sortir de la messe jusqu'au dîner, voir ce travail et témoigner qu'il y avait d'autant plus de satisfaction qu'il y trouvait toujours quelque chose à apprendre [1]. »

Est-ce dans ces meubles que la grande collection de la Bibliothèque impériale a pris naissance? Ces tablettes sont-elles celles où la main royale se plaisait à interroger les monuments métalliques de la monarchie? Au point de vue de l'histoire et des souvenirs, la question présente assurément de l'intérêt, mais elle n'en a pas un moindre à un autre point de vue. C'est sur l'ornementation des magnifiques guéridons qui supportent les armoiries dorées que l'architecte ou le peintre auquel sont dus les détails de la décoration du Cabinet des médailles a réglé l'ornementation générale. Si donc ces consoles viennent de Versailles, la décoration du Cabinet des médailles est, malgré sa date, de style Louis XIV et non de style Louis XV [2].

En l'absence de témoignages écrits qui manquent à la Bibliothèque, nous avons fait des recherches pour nous faire une opinion. Les meubles de la dernière partie du règne de Louis XIV sont très-rares; c'est à cette

1. Le Blanc fut chargé de faire, avec ces pièces et celles de la collection de Versailles, une suite des rois de France, « au moyen de laquelle on prouva la succession de 1,200 ans de notre monarchie que la France, seul de tous les royaumes, pouvait produire. » Une histoire nationale par les monuments est une grande idée dont l'initiative remonte à Louis XIV. Voici comment s'exprime l'auteur du *Traité historique des monnaies de France*, en tête d'une dissertation historique sur les monnaies de Charlemagne publiée en 1694 : « Peu de temps après que le roi eut fait transporter à Versailles son Cabinet de médailles, Sa Majesté témoigna que son intention était de faire travailler à l'histoire générale des monnaies de France sur les originaux qui sont dans ce Cabinet. Elle voulut pour cet effet qu'on ramassât avec soin tout ce qui pourrait se trouver de monnaies de nos rois et des seigneurs particuliers de France, sans négliger celles des autres pays. M. le marquis de Louvois ordonna en même temps de ne rien épargner pour augmenter cette suite de monnaies qui était assez considérable. M. Rainssant, à qui le roi a confié le soin de son Cabinet de médailles, a si bien répondu aux intentions de Sa Majesté et aux ordres de M. de Louvois, qu'il a rendu ce Cabinet le plus riche et le plus nombreux de l'Europe. »

2. Nos lecteurs savent ce qu'il en coûte de recherches pour éclaircir les points en apparence les plus simples. A la Bibliothèque, aux archives du département des médailles, dans les ouvrages de Félibien, de Piganiol, de Thierry, de Hurtaut et Magny, sur Paris, aucune mention de ces meubles, aucune trace de leur origine. Nous nous sommes adressé aux archives de l'empire, et, en attendant qu'elles nous donnassent une réponse qui malheureusement n'a été qu'un aveu d'impuissance, nous sommes allé à Versailles revoir l'ancien Cabinet du roi. Le Cabinet à forme octogone a disparu, aussi bien que les trois degrés qu'il fallait franchir pour y pénétrer, et son imposante élévation et son dôme triangulaire. On ne reconnaît son emplacement, en se servant de la description de Félibien, qu'à l'élévation de la fenêtre unique qui l'éclairait. Mais cette

période que pourraient appartenir ceux dont nous parlons. Nous avons feuilleté Lepeautre et Marot. Croirait-on qu'il n'existe presque aucune image de ces meubles de Boule si célèbres, et, à en croire les collectionneurs qui ont tous la prétention d'en posséder, si communs? Nous avons je ne sais combien de collections de dessins de meubles de toute espèce, et nous manquons, pour l'étude, d'un recueil des œuvres du seul homme, vraiment extraordinaire dans cette spécialité, qui ait existé! Aujourd'hui, avec la meilleure volonté de former un recueil de ce genre, où en prendrait-on les éléments? Où trouver, excepté, dit-on, au palais de Saint-Cloud, des meubles qu'on puisse attribuer avec certitude à l'ébéniste de Louis XIV?

Nous n'avons pas la prétention de résoudre une difficulté dans l'histoire assez obscure, et, à certaines époques de transition, assez indécise, de l'ornementation. Nous émettons un doute sur lequel de plus habiles prononceront. Si la décoration du Cabinet des médailles a été commandée par le style de meubles Louis XIV, elle mérite d'être citée comme celle où se concilient le mieux les deux époques. Le dessin a de la largeur,

visite au palais de Versailles, pour ne nous avoir fourni aucune lumière sur l'objet spécial de notre recherche, n'a point été stérile. Nous en parlons ici pour recommander aux curieux d'aller voir, si cela est possible encore, ce que nous avons pu voir, grâce à l'extrême obligeance de M. le conservateur du Musée, le délicieux appartement occupé successivement par madame de Pompadour, par madame Dubarry, par M. de Maurepas, et qui a conservé toute la fraîcheur de sa décoration. Mais nous leur signalerons particulièrement ce qui reste des petits appartements, de cette partie du château où Louis XV cuisinait, où Louis XVI forgeait, où ces princes, délivrés de la surveillance de leur entourage et cédant à leur goût naturel, redevenaient ce qu'ils auraient été, si le hasard de la naissance ne les avait pas mis sur le trône et leur avait laissé le choix de la fonction sociale à laquelle ils semblaient préparés. L'exiguïté de ces petits appartements, dans lesquels un homme de grande taille ne pourrait se tenir debout, contraste d'une manière saisissante avec la magnificence grandiose des pièces du premier étage. Qu'on imagine des espèces de bouges lambrissés, tels que le plus mince bourgeois refuserait d'y habiter avec sa famille, éclairés par un jour qui vient d'en bas, dans lesquels l'air manque comme l'espace ; c'est là que vivaient, entassés les uns sur les autres, les plus grands seigneurs. Mais comment vivaient-ils? Les localités ne permettent pas de reconnaître les vestiges de la vie civilisée. Où sont les cuisines? où est ce que rend indispensable l'obligation de manger pour vivre?... Qu'importe, au surplus? On pouvait de là épier les gestes du maître, étudier le mouvement des appartements, saisir les bruits d'antichambre, se trouver au matin des premiers à saluer le Dieu, et le soir chuchoter, entre puissances blotties dans ces réduits, sur les incidents du grand et du petit lever. Avoir un logement à Versailles était la satisfaction suprême de l'orgueil humain ; et nul assurément, dans ces galetas où du moins on sentait le rayonnement de l'homme-soleil, ne s'avisa de regretter son palais du faubourg Saint-Germain, grand comme une petite ville.

une élégance moins maniérée et moins maigre que dans la décoration Louis XV proprement dite; mais il a plus de grâce, plus de légèreté, plus de coquetterie qu'on n'est accoutumé à en trouver à la fin du XVII[e] siècle, où tout trahit une prétention à la majesté, jusqu'à l'allure massive des pieds du fauteuil, la lourdeur des guirlandes, qui seront de roses tout à l'heure, et qui sont alors chargées de glands, d'olives, d'une infinité de fruits. Dans le cas où nos guéridons dateraient de 1690 à 1695, il n'y a rien qui leur soit comparable parmi les meubles de cette époque que la gravure nous fait connaître. Une console figurée dans une estampe de Bonnard, *la Famille royale de Monseigneur le Dauphin de France — N. Arnault fecit*, avec laquelle la contorsion des pieds et le tour des guirlandes offrent une évidente analogie, leur est fort inférieure en grâce et en légèreté.

III

Mais le Cabinet des médailles, remarquable par ses heureuses proportions, par ses anciens meubles, par son ornementation élégante, ne l'est pas moins par les tableaux de Vanloo, de Boucher et de Natoire, qui le décorent. Nommer ces trois peintres, les plus célèbres de leur temps, c'est dire combien on tenait à ce que le nouveau local fût digne de la collection qu'il devait renfermer. Rien ne parut plus convenable que de donner pour encadrement, à ce prodigieux amas de pièces antiques, des sujets empruntés aux anciens. Il fut arrêté que les peintures représenteraient Apollon et les neuf Muses. Chacun de ces personnages devant occuper un trumeau distinct, c'étaient dix tableaux à se partager. Natoire eut les Muses les plus folâtres : Thalie, Terpsichore, Calliope. Il les traita à sa manière, très-galamment, au milieu d'arbres et de fleurs. Ces peintures, placées le long du mur qui fait face à la rue Colbert, ont plus souffert que les autres, qu'elles ne valent pas. Elles ne méritaient guère l'honneur d'être gravées. Les peintures de Boucher, placées en dessus de porte, représentent Clio, Erato, Melpomène et Uranie. Duflos a gravé ces mêmes sujets d'après d'autres tableaux de Boucher[1], et d'une

1. Boucher a répété ces compositions avec quelques changements; il pouvait les considérer à peu près comme inédites, d'abord parce qu'aucun écrivain, aucun recueil n'en a parlé, à notre connaissance, lorsqu'elles furent placées; ensuite, parce que le Cabinet n'était pas public. Il est curieux de voir dans les auteurs qui ont écrit sur Paris à cette époque combien le Cabinet était peu connu, aux inexactitudes qu'ils repro-

manière qui ne rend qu'incomplétement leur molle et gracieuse élégance, mais sous des titres mieux adaptés que des noms de Muses à la mythologie de boudoir du XVIIIe siècle : la Poésie lyrique, la Poésie pastorale, la Poésie satirique, la Poésie épique. Clio écrit l'histoire du roi; Érato pense à lui si, comme je le soupçonne, l'artiste a donné à la Muse érotique les traits charmants de madame d'Étioles. Toutes ces divinités champêtres, célestes ou badines, servent de cortége à Apollon, qui n'est autre que le roi lui-même, mais le roi à vingt ans, avec ses grands yeux noirs et veloutés, et cette éclatante beauté qui eût rendu à cet âge des faiblesses presque excusables, et qui ne faisait que rehausser le mérite de sa vertu. Carle Vanloo, le plus célèbre des trois peintres, celui dont le talent était réputé le plus capable d'une grande élévation de style, avait été chargé du morceau capital et de ses deux pendants. Voici comment Dandré-Bardon les décrit dans le catalogue imprimé à la suite de la notice biographique qu'il a consacrée à Carle Vanloo : « La Poésie amoureuse conduite par l'Hymen; — l'Invention de la flûte, ou Syrinx et Pan; — les trois protecteurs des Muses : Apollon, Mercure et Hercule musagètes[1]. » La description du Cabinet des médailles par M. Dumersan dit

duisent. Cependant j'en excepte Blondel, qui transcrit (*Architecture française*, t. III), et encore avec une erreur, une note que lui avait communiquée Barthélemy. Après avoir dit que le Cabinet avait été transporté de Versailles à Paris *en 1748*, il ajoute : « Au-dessus du Cabinet des médailles on trouve celui des antiques. Là étaient le tombeau de Childéric, le bouclier de Scipion, le bouclier d'Annibal. » La séparation qui existait au XVIIIe siècle entre les antiques et les médailles, dans la collection, a cessé. Au premier étage on a placé beaucoup d'antiques, et au second des médailles modernes. Blondel continue : « Cette pièce est très-bien décorée par un lambris enrichi de sculpture dont les principaux ornements sont dorés. Cette menuiserie renferme des tableaux peints par MM. Vanloo, Natoire et Boucher. Dans les trumeaux de cette pièce sont distribuées des tables de marbre d'un plan chantourné qui soutiennent des médailliers de menuiserie dorée dans lesquels sont arrangées et distribuées dans des tiroirs les différentes suites des médailles d'or, d'argent et de bronze, qui composent cette riche collection. » Rien de magnifique comme ces deux tables d'un marbre blanc et rose taillées dans des blocs de plus de quatre mètres de longueur! On en chercherait vainement d'aussi belles dans les anciennes résidences royales. — Blondel nous apprend, dans le même chapitre, que les salles du rez-de-chaussée donnant sur la cour intérieure, au-dessus desquelles on avait placé le Parnasse de Titon du Tillet, étaient occupées par les ateliers de Boucher et de Natoire, « et aujourd'hui, dit-il (en 1754), par MM. Pierre et Restout, peintres de Sa Majesté. » C'est là que, dans la suite, on établit l'atelier d'Houdon.

1. Nous aurions voulu savoir quel est le personnage couché aux pieds d'Apollon. Le peintre lui a donné les attributs d'un ministre de la guerre mythologique, la peau de lion et la massue d'Hercule. On sait que dans les compositions de cette nature le rôle d'Hercule n'incombe pas au personnage le mieux traité. L'amant d'Omphale n'a jamais passé pour le plus spirituel des dieux.

simplement que les trois sujets représentés sont : Euterpe, Polymnie et Apollon.

Il ne faut pas avoir beaucoup de sagacité pour reconnaître du premier coup d'œil que le peintre ne s'est point contenté de mettre en scène des personnages mythologiques, et qu'en prêtant au dieu des arts et de la lumière les traits de Louis XV, il a voulu, non-seulement adresser une flatterie au monarque, mais faire allusion à un événement du temps. Autrement, quel serait ce message que Mercure vient apporter à Apollon, et à qui Apollon destinerait-il ces deux myrtes entrelacés? Mais, dans le tableau placé à la droite de celui dont nous parlons, une jeune fille s'avance, plus vêtue que les Muses ne sont obligées de l'être, et vêtue d'une façon beaucoup plus moderne. Bien qu'elle ait devant elle le visage du dieu, elle ne semble prêter d'attention qu'à un beau garçon ailé, l'Hymen, qui la conduit en agitant ses torches. Chante-t-elle les joies du mariage et les ardeurs satisfaites de l'amour? J'en doute, à en juger par la chasteté de son maintien et la sérénité un peu froide de son visage. Cependant une autre jeune fille placée au bas du tableau se prépare à écrire les paroles que la princesse va prononcer.

Il suffit de regarder la date que portent ces tableaux et ceux de Natoire, 1745, pour déterminer l'allusion qu'ils renferment. Au moment où Vanloo arrêta le choix de ses compositions, Paris se disposait à fêter l'arrivée de la nouvelle dauphine, Marie-Thérèse-Antoinette-Raphaelle, fille de Philippe V et d'Élisabeth Farnèse. Le peintre trouvait à point un sujet de son goût. Il mit en scène le roi assis sur un nuage; le tout-puissant favori, grand ordonnateur des fêtes, le duc de Richelieu, dans le déshabillé de Mercure, lui apporte la nouvelle du prochain hymen[1]. La princesse s'avance, timide et ingénue, et, en l'apercevant, le visage de l'Apollon royal rayonne de contentement. Il est vrai que les traits de la *Poésie amoureuse*, nom que porte Marie-Thérèse dans ce salon pindarique, ne sont pas tout à fait ceux que donnent à la dauphine les portraits du temps, gravures et tableaux. La vie de la pauvre princesse fut courte. Mariée au mois de mars 1745, elle mourut en couches le 22 juillet 1746. Peut-être, au moment où il fit son tableau, Carle n'avait-il pas encore vu la princesse, et la peignait-il d'après ce que disait d'elle le bruit public, comme cela a lieu si souvent en pareille circonstance, où l'essentiel est d'arriver avant les autres. Peut-être, à l'époque où elle mourut, n'avait-il pas terminé sa toile, et alors il se sera bien gardé d'accentuer une flatterie devenue

1. « Le duc de Richelieu est plus favori que jamais. On le regarde comme l'auteur de tout. » (*Mémoires de d'Argenson*, édition de 1857.)

inutile ou dangereuse, car, la dauphine morte, vive la dauphine! Marie-Thérèse, mise au cercueil le 23 juillet 1746, était remplacée par Marie-Josèphe, le 9 février 1747, dans le lit du dauphin qui n'en pouvait mais. Bonne nature, il eut beau demander un répit, il eut beau se plaindre et gémir lamentablement : la nouvelle dauphine reçut dans son sein les larmes abondantes que lui fit répandre, pendant la nuit même de leurs noces, le regret de sa première femme, et lui donna quatre enfants.

Le roi, en forçant son fils à contracter une nouvelle union si peu de temps après la précédente, se conformait d'ailleurs aux désirs des contemporains. Ils sont exprimés avec une étrange crudité par un homme d'État de ce temps, qui notait jour par jour les événements et ses impressions, le marquis d'Argenson. Voici quelques lignes écrites par lui dans la première moitié du XVIIIe siècle, à cet âge où florissait l'idolâtrie monarchique, où Louis XV recevait de ses sujets le beau surnom, que personne ne mérita moins, de *Bien-aimé*. Jamais républicain ne définit plus cavalièrement le rôle d'une princesse ou d'une reine, que ce ministre grand seigneur. D'Argenson se montre brutal et cynique dans cette page; mais en même temps il peint, par quelques traits vifs et justes, cette fille d'Espagne à laquelle il avait fallu, à son arrivée en France, un ordre du roi pour lui faire porter poudre et mouches, tant elle était étrangère à nos usages, et qui, au bout d'un an, lorsqu'elle mourut, avait tout le cœur d'une Française.

« Nous n'avons possédé cette dauphine en France, dit d'Argenson, que dix-huit mois; sa perte a été grande. Elle eût été très-féconde, ce qui est la première qualité à désirer aux femmes de ce rang; elle n'eût point fait de mal au royaume : voilà tout ce qu'on leur demande. Pour le bien, on les en tient quittes...

« Voilà une autre vérité, que l'on a peine à avancer par respect pour la religion et les mœurs, et que pourtant l'histoire démontre, c'est que *l'ascendant des femmes légitimes sur leurs époux dévots cause encore plus de mal à l'État que le crédit des favorites*. L'on vient d'en voir un exemple en Espagne sous Philippe V; on le voit encore à Naples sous l'infant Don Carlos.

« La dauphine était sérieuse et taciturne. Elle avait intérieurement cette fierté espagnole qui convient peu à l'humeur française. Elle était rousse et l'avait soigneusement caché, même à son mari. Cette couleur déshonore en France. Pour consoler le dauphin après sa mort, on n'a cessé de révéler ou de lui supposer des défauts. Elle s'était conduite avec lui dans la seule vue de le gouverner toujours, entreprise difficile en France, où les passions sont sans constance. Elle ne le quittait jamais,

l'amusant comme elle pouvait, sans le contredire. Elle avait la physionomie sinistre, la peau belle, un joli embonpoint, bien distribué. Elle était venue en France avec d'amples instructions de sa mère pour capter son mari et pour être utile aux vues de l'Espagne. L'on doit dire à sa louange qu'elle n'avait retenu de ces leçons que ce qui concernait le dauphin. Elle était devenue aussi bonne Française que si elle fût née à Versailles. Elle connaissait toute la méchanceté de sa mère. On commençait déjà à se plaindre d'elle au conseil de Madrid, et on l'aurait aimée en France si elle eût vécu davantage. Après sa mort, le roi a trouvé dans sa cassette un chiffre, dont elle avait fait peu d'usage. » (*Mémoires du marquis d'Argenson, ministre des affaires étrangères sous Louis XV*, t. II, p. 335. Paris, 1857.)

Triste résultat des alliances princières! Une mère, mariant sa fille, lui donnait pour dernière instruction de trahir son mari et sa nouvelle patrie. Marie-Thérèse ne suivit pas l'exemple de la duchesse de Bourgogne, s'il est vrai, comme le raconte Saint-Simon, que Louis XIV, visitant les papiers de la duchesse, après sa mort, y trouva la preuve que sa petite-fille avait fait connaître à son père, Victor-Amédée de Savoie, généralissime des alliés, tous les plans du cabinet de Versailles. « La coquine nous trahissait! » s'écria Louis XIV en parlant à madame de Maintenon. Il avait vu mourir en cinq ans son fils, son petit-fils, son arrière-petit-fils; mais de tous les malheurs qui accablèrent le vieux monarque, aucun ne dut lui être plus sensible que cette perfidie de l'enfant gâté de sa vieillesse.

On trouve, dans les comptes de la maison du roi, conservés aux archives de l'Empire, le prix de quelques-uns des tableaux qui décorent le Cabinet des médailles. A la date du 3 décembre 1746, il a été payé « au sieur Boucher, peintre, 2,200 francs pour parfaire le payement de 4,000 francs, à quoi montent quatre tableaux qu'il a faits pour la Bibliothèque royale pendant l'année dernière. » E, 9,534, folio 174. Il a été payé, le 17 décembre 1746, 4,500 francs à Natoire. Probablement Vanloo reçut une somme égale, mais il n'existe aucune mention de son compte aux archives.

Les tableaux et le souvenir de la petite princesse qui y figure nous ont conduit à l'histoire : le gracieux visage de madame de Pompadour nous ramène aux arts. Ce salon des médailles, si respectable par les monuments de tous les âges qui y sont accumulés, n'est-il pas comme rempli de la gloire de la marquise? Ici, avec les emblèmes d'Érato, c'est son portrait peint par son peintre favori, Boucher; plus loin, le pinceau de Vanloo, par une allusion au mariage du dauphin, rappelle l'origine

de sa faveur, car n'est-ce point à l'occasion de ce mariage qu'eut lieu le bal de l'Hôtel de Ville où Louis XV déclara publiquement sa passion? Lorsque la Diane, armée d'une flèche, s'approcha de l'Endymion royal qu'elle voulait séduire : « Belle chasseresse, lui dit-il, les traits que vous décochez sont mortels[1]. » Et cette année 1745, madame d'Étioles devint madame de Pompadour. Auprès de ces peintures, voici, s'étalant sous les vitrines des meubles du Cabinet, les pierres précieuses de la marquise, ces joyaux qui, après avoir été le prix de sa beauté, s'efforcèrent d'en parer et d'en dissimuler la rapide décadence. Elle a tout légué au roi, à qui elle devait tout, — et le cachet qui scellait leurs épîtres galantes, tantôt du gracieux profil de la favorite qui y est gravé, tantôt d'un Amour qui *assemble* le lis et la rose; et ces fermoirs de bracelets où les portraits de Henri IV et de Louis XV, sur sardonyx, sont enchâssés dans une monture d'émeraudes et de roses; et ces camées que la main légère qui avait gouverné le roi, et qui gouvernait la France, a signés comme la main d'un simple artiste : *Pompadour fecit.* A cette époque, Louis XV avait d'autres amours, et, destituant la maîtresse de son cœur, il lui avait donné un autre ministère, la direction des affaires publiques, qu'elle garda jusqu'à sa mort. La marquise s'était résignée; d'ailleurs sa santé et ses forces s'affaiblissaient. Elle demanda aux arts des distractions. A Versailles, à Choisy, où on avait cessé de chanter la jolie ronde qu'elle a composée : *Nous n'irons plus au bois,* nous la voyons bâtir, décorer, diriger peintres et sculpteurs, entourée des meilleurs de ce temps, de Bouchardon, Vernet, Latour, Parrocel, Gabriel et Boucher. Boucher lui a donné des leçons de dessin; Guay lui apprend à graver sur pierres dures. Ce Guay était un pauvre diable d'artiste dont la marquise sut reconnaître et apprécier le génie. Elle pourvut à ses besoins, elle encouragea ses travaux; elle employa sa prodigieuse habileté à graver des camées dont plusieurs, le grand camée de Louis XV en sardonyx, par exemple, peuvent supporter la comparaison avec les plus beaux ouvrages de la glyptique, et sont un des ornements du Cabinet des médailles. Si le graveur dut à la

1. Voyez la *Clef du journal historique,* t. LVII; le *Mercure de France* de février et d'avril 1745; la *Vie privée de Louis XV,* par Moufle d'Angerville, et l'*Histoire de madame de Pompadour,* par M. de Capefigue, tout récemment publiée. Puisque nous citons ce dernier ouvrage, nous demandons à M. de Capefigue la permission de lui signaler deux erreurs qui sont évidemment deux *lapsus.* Il dit à l'année 1740 : « Le roi avait quarante ans. » Or, Louis XV était né en 1710. Ailleurs : « Le roi habita Choisy pendant les quartiers d'hiver de 1744, toujours préoccupé de sa jolie Diane de l'Hôtel de Ville. » Or, lui-même a dit que le bal de l'Hôtel de Ville, où madame d'Étioles parut en Diane, avait eu lieu en 1745.

favorite l'occasion qu'elle lui fournit de manifester tout son talent, elle lui fut, d'autre part, redevable d'une certaine adresse dans un art qui exige beaucoup de goût et de patience. N'y a-t-il pas, au fond, plus de mérite dans un travail artistique, fût-ce celui d'un camée, que dans les intrigues qui font d'une femme la maîtresse d'un roi? Pour nous, bien que le camée de madame de Pompadour, *la Fidelle amitié*, ne soit point un chef-d'œuvre, nous trouvons qu'il vaut mieux que certains actes politiques de la célèbre marquise, et notamment que le rôle qu'elle fit jouer à la France dans la guerre de sept ans.

Nous voulions donner dans la *Gazette* un dessin du Cabinet des médailles; nous avons choisi l'époque de sa première splendeur. Le plafond n'était pas encore terminé : il ne devait jamais l'être. Deux portraits en pied avaient été placés en regard l'un de l'autre entre les dessus de porte de Boucher. Le portrait de Louis XV en manteau royal, supprimé à la Révolution, a été remplacé, vers 1819, par un Louis XVIII. Le portrait de Louis XIV est une copie, celle du beau tableau de Rigaud, à Versailles[1]. Au milieu de la salle, le graveur a replacé la grande table de travail qui s'y trouvait au XVIIIe siècle, et à laquelle on a substitué un meuble massif du style de la Restauration, en opposition criante avec la décoration générale.

L'année qui vit orner le Cabinet des peintures que nous avons décrites fut celle où son garde, M. de Boze, s'adjoignait l'abbé Barthélemy, le futur auteur du *Voyage d'Anacharsis*.

L'espace nous manque pour parler aujourd'hui du savant qui a été la principale illustration du Cabinet des médailles, où il passa un demi-siècle, cinquante années de sa vie, de 1745 à 1795, date de sa mort. Après avoir esquissé l'histoire du bâtiment, voué à une destruction prochaine, d'ailleurs inévitable, car s'il ne tombait pas sous la pioche il tomberait bientôt sous l'action du temps qui a lézardé ses murs et ruiné son toit, il nous reste à retracer rapidement l'histoire des collections qu'il

1. C'est au sujet de ce tableau de Rigaud qu'on lit dans le *Journal* du marquis de Dangeau, à la date du 19 janvier 1702 : « Le roi eut le matin la patience de se faire peindre chez madame de Maintenon par Rigaud. Il envoie ce portrait au roi d'Espagne qui l'en avoit instamment prié. »

On lit dans le *Mercure* de janvier de la même année, au sujet de ce tableau : « On a exposé le portrait du roi dans le grand appartement de Versailles. Il est en pied avec l'habit royal. Cet ouvrage est de M. Rigaud. Jamais portrait n'a été mieux peint ni plus ressemblant; tout le monde l'a vu et tout le monde l'a admiré... M. Rigaud doit en faire une copie qui est souhaitée de toute la cour. » C'est cette copie faite par Rigaud qui est à Versailles.

renferme, des hommes sous la direction desquels elles se sont formées; c'est ce que nous ferons une autre fois. Grandes ont été les vicissitudes du Cabinet des médailles, les crises qu'il a traversées depuis le jour où Barthélemy y entra; depuis le jour moins fortuné où le citoyen Cointreau l'ouvrit aux patriotes de 1793, pendant que la *citoyenne* épluchait patriarcalement ses légumes dans le vestibule du salon de Louis XV, ou y préparait le pot-au-feu de son mari, l'homme de confiance de la Convention,—jusqu'à la nuit du 5 au 6 novembre 1831, nuit à jamais néfaste dans les annales de la Bibliothèque. Bien des personnages illustres, bien des têtes couronnées l'ont honoré de leur visite; bien des objets précieux, monuments de l'histoire politique et religieuse, vases sacrés, armures royales, etc., y ont trouvé un asile inviolable, sinon aux voleurs, du moins aux révolutions, bien autrement destructives, qui toutes l'ont respecté comme le dépôt de la fortune publique. Tel qu'il est encore, après des restitutions qu'il a dû faire et des pertes qu'il a éprouvées, il représente un ensemble admirable de monuments de tous les temps, de tous les pays, et la collection monétaire certainement la plus intéressante, la plus vaste et la plus riche qui soit au monde.

DAUBAN,

Conservateur adjoint au Cabinet des Estampes.



PEINTURES MURALES DE M. MATOUT

A LA CHAPELLE DE L'HOPITAL LARIBOISIÈRE

Les Parisiens, lorsqu'ils sont en voyage, ne manquent pas de visiter les églises que les *Guides* indiquent comme ornées d'objets d'art et de peinture; mais ils négligent ce soin dans leur patrie, et la plupart ignorent les nombreux et importants travaux dont nos temples se sont enrichis depuis ces dernières années. — Beaucoup de chapelles mériteraient d'être connues et décrites, car des artistes recommandables y ont enfoui le meilleur de leur talent. — Le tableau d'église a été remplacé par la peinture murale, et c'est ce qui explique pourquoi à chaque Salon on se plaint de la disparition de la grande peinture, car on ne sait pas assez à quels labeurs se sont livrés dans le demi-jour des chapelles, aux plafonds des palais, sur les hémicycles des monuments, les peintres dont on gourmande la paresse. La nudité de nos églises se revêt partout d'un splendide vêtement de fresques; mais chez nous la dévotion seule attire le fidèle au temple : il y cherche Dieu, et non l'art. L'image du saint le satisfait, même mal dessinée et mal peinte. Ce catholicisme dilettante, si fréquent en Italie, n'existe pas en France. Les amateurs ne vont qu'aux musées. — Cependant, même au point de vue le plus sévèrement religieux, c'est une œuvre pie que d'aller, dans les intervalles des offices, admirer les peintures, les statues, les orfévreries, les vitrines que renferment les édifices consacrés au culte. Ce nouveau système de décoration les rend tout aussi intéressants que telle chapelle ou telle loggia qu'on se reprocherait de ne pas voir en tout autre pays : Saint-Séverin, Saint-Germain-des-Prés, Saint-Germain-l'Auxerrois, Saint-Merri, Sainte-Clotilde, Notre-Dame-de-Lorette, Saint-Roch, Saint-Philippe-du-Roule, Saint-Eustache, Saint-Sulpice, la chapelle de l'hôpital Lariboisière, pour ne parler que des églises renfermant des richesses trop dédaignées. — Là se trouvent les œuvres les plus remarquables de Delacroix, de Flandrin,

de Gérôme, de Lehmann, d'Amaury Duval, d'Orsel, de Perrin, de Couture, de Chassériau, de Matout, et de bien d'autres dont la nomenclature serait trop longue.

On n'a pas oublié l'*Ambroise Paré* de M. Matout, destiné à l'amphithéâtre de l'École de médecine, énergique et savante peinture, peu agréable de sujet, sans doute, mais qui exigeait de l'artiste une entente de composition et une force de rendu assez rares. Deux pendentifs vinrent plus tard compléter le tableau central et brillaient par les mêmes qualités robustes, plus tranquilles et plus sûres d'elles-mêmes peut-être.

Ces trois tableaux désignaient M. Matout comme excellemment propre à la peinture murale, et il fut chargé de décorer la chapelle de l'hôpital Lariboisière, un de ces palais que l'opulence chrétienne ouvre à la pauvreté malade.

La chapelle de l'hôpital Lariboisière affecte la forme d'un parallélogramme dont le fond est occupé par l'autel, derrière lequel se creuse une arcade semi-circulaire, voûtée en cul-de-four et flanquée de deux pilastres corinthiens. Tel est l'espace où s'inscrit la principale composition de M. Matout. Il offre, par ses surfaces curvilignes, des difficultés de perspective que l'artiste a su vaincre heureusement. La lumière, chose rare dans les églises, n'y fait pas défaut, et l'on peut saisir sous un jour large et direct l'ensemble et les détails de cette importante peinture.

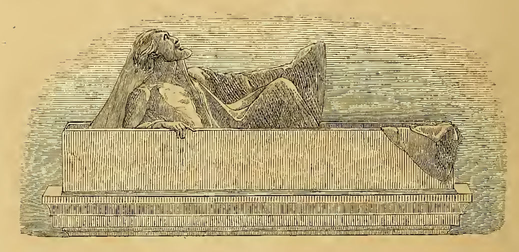
Le haut de l'arcade est rempli par un ciel mêlé d'azur et de rayons où volent deux grands anges blancs, d'une beauté triste et compatissante, qui tiennent ouvert le livre mystique à l'endroit du précepte charitable.

Ce groupe aérien proclame dans les cieux ce que le Christ accomplit sur terre. — En effet, au centre de la composition, au-dessous des anges, se tient debout le Christ nimbé, mais ayant encore au front la couronne d'épines comme un souvenir de douleur qu'il aime à conserver dans la société des malheureux qui l'entourent. L'action représentée par M. Matout a lieu dans le temps et dans l'éternité : elle est à la fois réelle et symbolique; elle retrace les miracles historiques du Christ, mais aussi ses miracles perpétuels et les effets de sa doctrine se prolongeant à travers les siècles. — Sous l'apparence plastique, très-suffisante pour qui n'y veut pas voir davantage, vit un sens secret et plus profond, qui donne une âme à la peinture.

Le Christ impose une main sur le front d'un vieillard soutenu par des serviteurs, et, de l'autre, il relève un grabataire qui tourne vers lui des yeux pleins de foi; aux pieds du Sauveur, Lazare, secouant les fétidités du sépulcre, se redresse dans son linceul à demi rejeté, un bras appuyé

au bord du cercueil, l'autre étendu vers le divin Maître, sous les plis funèbres dont il est emmaillotté encore.

Ces quatre figures, reliées par un agencement heureux, forment le centre et comme le thème de la composition dont les autres groupes varient les motifs. Par l'amour, le Christ rend la lumière, le mouvement et la vie à ceux qui ont la foi; plus loin, un peu en arrière du vieillard, un néophyte, pénétré de la doctrine de mansuétude, arrête la main d'un tortionnaire flagellant un esclave tombé sur ses genoux, et montre à ce représentant de la brutalité antique la maxime nouvelle écrite sur le livre des anges : « Aimez-vous les uns les autres. » — Vers le bord de la



LA RESURRECTION DE LAZARE

composition, un moissonneur, en train de scier des épis sous la chaleur du jour, peut-être pour un maître avare et dur, regarde le ciel et semble dire : « Des temps plus heureux viendront, et mes sueurs me seront comptées là-haut. »

Un groupe de figures féminines, la femme du grabataire, une mère tenant son enfant dans ses bras, une veuve éplorée, se pressent autour du Christ, l'implorant ou le remerciant dans diverses poses de douleur et de gratitude, et remplissent significativement l'espace entre le personnage central et le groupe, qui de ce côté balance le néophyte, le tortionnaire et l'esclave.

M. Matout, au milieu de ce chœur de souffrances résignées ou soulagées, a introduit un heureux selon le monde, avec une hardiesse allégorique des mieux réussies : une Fortune à l'air souriant, aux vêtements splendides, renverse, comme pour le combler, sa corne d'abondance sur la tête du riche.



L'ADORATION DES BERGERS

Les pièces d'or, les bijoux précieux, les fruits et les fleurs ruissellent, et, comme le riche serrant déjà sur sa poitrine une bourse gonflée étend les doigts pour les saisir, un squelette l'empoigne par derrière avec un geste d'une angulosité macabre, l'enveloppe de ses longs membres comme une araignée assujettissant une mouche, lui plonge ses phalanges sèches dans les cheveux et dans l'épaule, lui mord la veine jugulaire de ses horribles dents déchaussées, et semble rire de l'effroi qu'il ressent d'être ainsi emporté.

Plus bas, sur les degrés de l'estrade, un sage, les mains jointes, prie et médite. La Mort ne le surprendra pas, celui-là, car ses yeux s'abaissent vers un crâne qu'ils contemplent comme le symbole d'une autre vie. Entre l'heureux du monde et la Fortune apparaît une tête d'homme à qui ce spectacle semble inspirer des réflexions chrétiennes et le détachement des pompes et des œuvres de Satan.

Cette peinture, dont le ton lumineux et mat rappelle celui de la fresque, se déroule derrière l'autel sur une espèce de plate-forme à gradins dont le cippe de Lazare forme le milieu, et qui se relie très-harmonieusement aux lignes de l'architecture réelle. Le Christ, quoique sa figure exprime la bonté et la sympathie, a la force sereine d'un Dieu. Le sévère Poussin n'aimait point qu'on donnât au Christ « une physionomie de Père Douillet; » c'est aussi l'avis de M. Matout, et nous l'approuvons de lui avoir imprimé cette mâle beauté que ne fait point grimacer une expression trop humaine : le Christ, c'est le consolateur, mais c'est aussi le juge; c'est la victime, mais en même temps le vengeur.

Le groupe du mauvais riche et de la Fortune est enlevé avec une maëstria étonnante; la franchise audacieuse de l'exécution y sert bien l'originalité pittoresque de la pensée sans sortir en rien de la gravité de style qu'exigent le caractère général de la composition et la sainteté du lieu; c'est un des meilleurs morceaux qui soient venus sous la brosse de l'artiste. M. Matout a, du reste, le tempérament qu'il faut pour la peinture murale; son talent est mâle, sain et robuste, dédaigneux de tout artifice mesquin. Il ne vise pas à l'agréable, mais au solide, et, quand il a bien noué une composition, il l'exprime avec un dessin savant, une main sûre et une fermeté inébranlable. Le coloris, qu'il ne cherche pas fébrilement et qui n'est que l'épiderme des choses, vient s'appliquer de lui-même sur des formes bien arrêtées, bien modelées dans les meilleures conditions anatomiques. Il sait, dans des proportions convenables, mêler le ton vrai au ton historique, mais jamais de façon à faire trou dans la muraille qu'il est chargé de revêtir.

Les retombées de l'archivolte de l'entre-colonnement des pilastres

sont ornées de peintures dues à la même main. Ici le champ à couvrir était plan et l'artiste n'avait pas à calculer de projections pour donner à ses figures l'apparence des proportions réelles. — Toute cette partie décorative est admirablement rendue. Sur le sommet de l'arc, Marthe et Marie, assises dans des poses contrastées, et se tournant le dos comme l'*Iliade* et l'*Odyssée* dans le plafond d'Homère de M. Ingres, mais sans ressemblance aucune, représentent, l'une la piété active, l'autre la piété contemplative, qui ne doivent pas se mépriser réciproquement, car toutes deux sont agréables au Seigneur. La courbure de l'arc, dont ce groupe figure

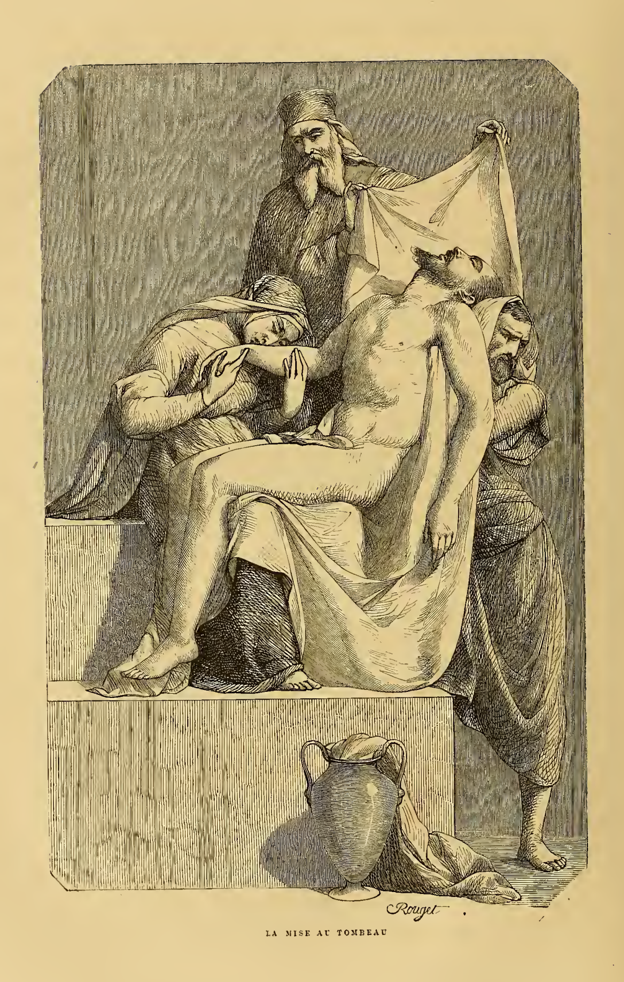


MARTHE ET MARIE

la clef de voûte ornementale, a fait trouver à M. Matout deux de ces belles poses un peu tourmentées à la florentine, qui sont comme le contrepoint de la forme et donnent du style par leur ingénieuse contrainte.

A la gauche du spectateur, la Vierge présente à l'adoration des bergers l'enfant Jésus déjà dégagé des formes indécises et molles du nouveau-né, comme un enfant divin qu'il est. Debout sur les genoux de sa mère, il accueille avec une majesté douce l'hommage cordial de ces pauvres gens. — Plus d'une fois, Léonard de Vinci et Raphaël ont prêté à leurs Jésus une expression au-dessus de l'enfance vulgaire. L'esprit du Dieu agite le maillot.

Dans le panneau inférieur, les oliviers au feuillage amer et pâle voient le supplice intellectuel qui précéda le supplice physique, et ne fut pas le moins douloureux. — Le panneau correspondant représente l'*Ecce Homo*, la victime céleste offerte aux crachats, aux coups et aux insultes bestiales de la multitude, hostile à toute grande idée, qu'elle vienne d'un



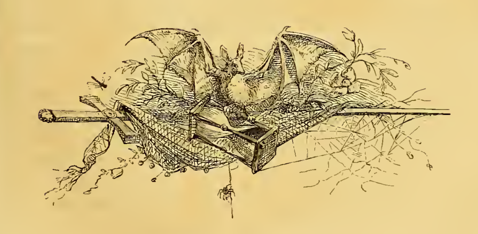
LA MISE AU TOMBEAU

Dieu ou d'un homme. L'archivolte contient une *Mise au tombeau* d'une tristesse d'effet et d'une sévérité de style admirables. Le corps, détaché de l'arbre infâme, s'affaisse et se plie avec cette inerte rigidité cadavérique que rarement nous avons vue mieux exprimée, quoique tous les grands maîtres aient traité ce sujet. Des muscles d'athlète se modèlent sous la blancheur exsangue du corps, et l'on sent qu'en se redressant au troisième jour sur sa couche de pierre, il aura la force de terrasser la Mort. — Les saints personnages qui le soutiennent s'ajustent avec style et grandeur. Toutes ces peintures sont sur fond d'or, et, avec l'architecture, forment un riche cadre à la composition du milieu où l'or n'est pas employé, et qu'on doit regarder comme une scène vue à travers une arcade.

Il serait à désirer que les panneaux restés vides dans les entre-deux des fenêtres fussent confiés à M. Matout, s'ils doivent être peints, et que toute la décoration de l'église fût de la même palette. On aurait ainsi un tout harmonieux, résultat que les dimensions du monument permettent de demander à un seul artiste.

En tout cas, M. Matout nous paraît maintenant de force à se mesurer avec la plus vaste muraille. Les grandes machines ne lui ont jamais fait peur, et l'expérience que ce grand travail n'a pu manquer de lui faire acquérir n'a besoin que de champ pour se déployer.

THÉOPHILE GAUTIER.



DES SOCIÉTÉS DES AMIS DES ARTS

EN FRANCE

LEUR ORIGINE, LEUR ÉTAT ACTUEL, LEUR AVENIR

I

(*Suite.*)

La Société des amis des arts de Strasbourg présente, avec celles dont nous avons esquissé l'histoire, un contraste frappant. Marseille dispose d'un budget de près de 50,000 francs; Bordeaux offre à l'admiration de la province les chefs-d'œuvre de l'art français contemporain; Lyon, par ses concours et de nombreux encouragements distribués chaque année, répand et entretient le feu sacré des beaux-arts. A Strasbourg, une quinzaine de mille francs forme toutes les ressources de la Société; le plus clair de cet argent est employé à acheter des tableaux allemands, et le conseil municipal, comme s'il avait peur des cinq cent quarante souscripteurs qui osent aimer les arts, leur refuse une subvention qu'il accorde à des chevaux de course. La Société de Strasbourg vit par le seul effet de la ténacité alsacienne. Elle a été fondée, cela suffit : elle ne disparaîtra pas de longtemps.

Les renseignements que nous avons recueillis ne nous permettent pas de remonter jusqu'en 1831, date de la formation de cette Société. Ce n'est qu'en 1840 que nous la voyons à l'œuvre, organisant une exposition dont le catalogue comprend cent cinquante numéros, et achetant sept objets d'art, pendant que les acquisitions des amateurs s'élèvent au chiffre de deux, ce qui n'empêche pas le président de dire, dans son rapport : « En reportant nos regards sur les huit années qui se sont écou-

lées depuis la création de la Société, nous pouvons être satisfaits. Sans doute elle aurait pu atteindre un plus haut degré d'extension; il est étonnant qu'aujourd'hui encore tant de personnes de notre cité semblent ignorer son existence. Cependant elle n'a pas laissé que d'exercer quelque influence. Souvent nous avons eu lieu de remarquer que le goût des beaux-arts, presque éteint autrefois à Strasbourg, a commencé à se réveiller. Les acquisitions d'objets d'art sont devenues plus nombreuses...»
— Deux ! —

Il est vrai qu'en 1839 la Société a fait exécuter en marbre le buste de Kirstein. Il est vrai qu'en 1840 elle achète au graveur Rauch, au prix de 1,533 francs, pour être distribuée en prime aux souscripteurs, la reproduction d'un tableau de Schorn : *Famille italienne en prières*. Il est vrai encore que cette même année elle se met en relations avec la Société des amis des arts de Trieste. — Mais nous voilà trop loin de la France.

Treize ans plus tard, en 1853, nous retrouvons la Société de Strasbourg à peu près au même point. Son exposition cependant est plus nombreuse, puisqu'on y compte quatre cent cinquante tableaux ou objets d'art. La Société en achète six au prix de 1,375 francs. Mais le rapport du secrétaire exprime les regrets unanimes de la commission, de n'avoir pu acquérir un tableau français universellement remarqué à l'exposition, — quelque œuvre de M. Ingres, pensez-vous, ou de M. Delacroix, ou de Scheffer, ou de Paul Delaroche, — non, un paysage de M. Lapito! Aussi M. Lapito, touché de ce désespoir, envoya l'année suivante un second paysage, et cette fois du moins il se trouva un amateur assez riche pour en faire l'acquisition.

Il faut cependant rendre justice à la Société de Strasbourg. A la suite de l'exposition de 1853, où primaient les peintres belges, suisses, et les écoles de Dusseldorf et de Munich, dans les six tableaux qu'elle acheta se trouvaient trois œuvres d'artistes français, MM. Caminade, Fonville et Brion. En distinguant ce dernier, bien jeune alors, la Société eut le mérite d'encourager un vrai talent, arrivé aujourd'hui à des succès plus éclatants. Mais, en revanche, l'objet qu'elle distribuait en prime à ses souscripteurs était une eau-forte du Génevois Calame, payée 3,000 francs, et nous voyons, par le compte rendu, que précédemment elle leur avait distribué une gravure du professeur Felsing, de Darmstadt.

L'année suivante, cette année marquée par l'achat d'un Lapito, la Société de Strasbourg employa en acquisition de tableaux une somme de 2,541 francs. Il y en avait neuf, c'est-à-dire cinq, plus deux dessins à la sépia de M. Ortlieb, une aquarelle de M. Karth, et un dessin de M. Touchemolin. Les tableaux *à l'huile* avaient pour auteur M. Petit-

ville, — connaissez-vous M. Petitville? — M. A. Giroux, M. Ponthus Cinier et M. Kauffmann. Ajoutons, toutefois, que la Société achetait pour son musée particulier un tableau de fleurs de M. Remilleux, de Lyon.

En 1857, cent quatre-vingt-trois artistes prennent part à l'exposition; sur ce nombre, cinquante seulement sont des artistes français; il y a quatre-vingt-dix-sept Allemands, vingt et un Belges ou Hollandais, et huit Suisses. Une somme de 2,437 francs fut consacrée aux achats. Les bénéficiaires de ces largesses sont M. Ortlieb, déjà nommé, M. Lortet, Suisse, M. Gœrts, d'Anvers, M. Christmann et M. Milneb, Allemands, M. Mennessier, de Metz, M. Lafitte, de Paris, M. Touchemolin, de Strasbourg. La Société achète pour son musée un tableau de M. Brion; elle distribue à ses souscripteurs une *Vue de Heidelberg,* gravée par M. Willmann, qui ne lui coûte que 316 francs, et, prenant pour l'avenir une mesure louable à tous les titres, elle commande un album strasbourgeois, dessiné et lithographié, ou gravé uniquement par des artistes du pays, MM. Charles et Théophile Schuler, Brion, Schutzemberger, Lallemand, Laville et Petit-Gérard.

L'année 1858 montre la Société en progrès. L'exposition est moins nombreuse. La majorité appartient toujours aux Allemands. Mais les artistes français ont recruté sept nouveaux adhérents. Toutefois, celui qui voudrait, d'après cette exposition, se former une idée de l'art français contemporain, commettrait une étrange méprise. MM. Sain, Hintz et Fontenay y représentent seuls la jeune école; et puis voici les Lyonnais, MM. Ponthus Cinier et Montessuy en tête, voici l'aquarelliste Huber, le paysagiste Léon Fleury, M. Caminade, peintre d'histoire, et, dominant ce groupe vénérable, le fidèle M. Lapito. M. Saltzmann, qui est de Colmar, M. Schutzemberger et les frères Schuler, les sculpteurs Bartholdi, J. Muller et Hügelin, sont les seuls à citer parmi les artistes du pays. La Société n'augmenta pas le chiffre de ses acquisitions, mais elle obtint du maire l'achat, pour le musée de la ville, d'un tableau de M. Théophile Schuler, l'*Arrivée des Zurichois à Strasbourg au Xe siècle.*

L'excentricité d'allures qui caractérise la Société des amis des arts de Strasbourg a pour cause un fait anormal qu'il est temps de signaler. Dès 1836, elle abdiquait sa nationalité en se fondant dans l'Association rhénane. Cette Association, dont le principe était digne d'une réalisation plus intelligente, a pour but d'organiser sur les rives du Rhin des expositions soi-disant internationales. Réduite d'abord à cinq villes, Strasbourg, Mayence, Darmstadt, Mannheim et Carlsruhe, elle a, depuis 1853, rallié deux villes nouvelles, Stuttgard et Fribourg. L'énonciation seule des noms de cette heptapole suffit à montrer combien peu le but a été atteint,

puisque Strasbourg y lutte seule contre six villes allemandes. Il y a mieux : l'Association se chargeait des frais de transport et de retour des tableaux qui veulent faire la tournée des sept villes, mais elle exigeait que la tournée fût faite, laissant tous les frais à la charge des artistes qui voulaient, après une exposition, retirer leurs tableaux. Or, on comprend que les artistes français qui envoyaient leurs tableaux à Strasbourg se souciaient fort peu de les montrer à Carlsruhe ou à Darmstadt, alors que les expositions de Lyon et de Bordeaux leur offraient des chances plus sérieuses de vente et un accueil plus sympathique. Cette clause, qui vient d'être rapportée, excluait de droit les tableaux français. Mais ce qui les exclut surtout, ce qui constitue dans la ligne rhénane une infériorité foncière pour l'art français, c'est ce vieil esprit germanique, plus vivace sur les bords du Rhin qu'en aucun autre endroit, et toujours prêt à nous chanter : « Vous ne l'aurez pas, notre Rhin allemand ! » Plût à Dieu qu'on n'eût pas non plus leurs tableaux !

Pour nous, il nous a été donné d'assister à Strasbourg à une exposition de l'Association rhénane. On se ferait difficilement une idée d'une telle pénurie d'œuvres passables. L'art allemand ne nous est connu que par quelques grands noms, dignes en tout pays de l'admiration qui les entoure. Mais n'oublions pas que ceux qui les portent, presque exclusivement voués à la peinture murale, produisent peu de tableaux de chevalet. Au-dessous de ces maîtres, dans ce milieu où l'art français dépense à flots tant de talent de bon aloi, on n'imagine pas quelle triste école s'est formée parmi les descendants d'Albert Dürer. L'Exposition universelle nous en a montré quelques échantillons. A Strasbourg, c'était un pitoyable spectacle que celui de ces toiles terriblement enluminées, dont le sujet avait tout juste la valeur d'une image de romance. Les seuls tableaux dont nous ayons gardé un bon souvenir étaient de deux artistes français, MM. Schuler et Brion, et celui-ci conviendra qu'il a souvent fait mieux que sa *Récolte de pommes de terre après l'inondation.*

Il suffit, au surplus, de jeter un coup d'œil sur les résultats de l'Association rhénane, pour se convaincre du vice de cette institution en ce qui touche l'art français. En 1840, la Société de Strasbourg achetait sept tableaux, dont deux français ; la Société de Mayence en achetait quatre, pas un français ; la Société de Darmstadt, six, pas un français ; la Société de Mannheim, sept, pas un français ; — il est vrai qu'elle achetait aussi une aquarelle par Finard, de Melun ; — enfin la Société de Carlsruhe achetait vingt et un tableaux, pas un français ; il est vrai aussi qu'elle joignait à ces achats une *Amazone* (bronze) par Gechter, à Paris. En résumé, c'est une somme de 20,425 francs que les cinq sociétés ont dépen-

sée en faveur des beaux-arts, et sur cette somme la part de l'art français est de 1,160 francs.

Les acquisitions des amateurs présentent les mêmes résultats. A Strasbourg, il est vrai, un établissement public paya 6,000 francs un *Christ au tombeau*, par Klein, et le buste de Kirstein, exécuté par son fils, devint la propriété du musée. Mais les acquisitions des particuliers se réduisent à deux tableaux : l'un, par Huxoll, à Deventrop, du prix de 2,058 francs; l'autre, par Sommers, à Anvers. — Deux tableaux à Mayence, six à Darmstadt, trois à Carlsruhe, sont acquis par des particuliers : pas un français. — Total des acquisitions des sociétés et des particuliers, 27,619 francs; total des ouvrages français achetés, 1,160 francs.

Il serait intéressant de recommencer cette épreuve statistique à propos d'autres années. Malheureusement les documents nous font défaut. Les comptes rendus qui nous ont été envoyés ne donnent que le chiffre des acquisitions, sans se préoccuper de la nationalité des objets acquis. En 1853, ce chiffre était, pour les sept villes, de 45,410 francs. Strasbourg y figure pour 3,000 francs, répartis sur six tableaux, dont trois seulement sont français. A l'exposition, vingt-neuf artistes français luttaient seuls contre cent quarante-sept allemands. Or, si telle était à Strasbourg l'infériorité numérique de nos artistes, combien devait-elle être plus forte dans les autres villes, plus complétement allemandes! En 1858, le total des achats de l'Association rhénane est de 38,221 francs, Strasbourg acquiert, au prix de 1,629 francs, six tableaux, dont deux français.

C'est donc un fait d'une évidence qui saute aux yeux, que l'Association rhénane, bien loin d'offrir à l'art français une occasion de plus de se montrer et de trouver des acquéreurs, n'a d'autre résultat que de l'étouffer et de lui donner, aux yeux des populations frontières d'un autre pays, un vernis menteur d'infériorité qu'il est bien loin de mériter. En s'unissant à l'Association rhénane, la Société des amis des arts de Strasbourg fait donc une œuvre antipatriotique. Elle n'apporte à l'art allemand aucun encouragement, puisqu'elle ne lui montre dans l'art français que des rivaux de second et de troisième ordre. Elle nuit aux intérêts de l'art français, en prêtant les mains à une rivalité qui l'écrase à Strasbourg, et qui ne lui est d'aucune utilité ailleurs. Le devoir d'une Société des amis des arts est de propager le goût des belles choses. Or, entre deux pays où les beaux-arts sont cultivés avec un succès très-inégal, la Société de Strasbourg donne la préférence à celui des deux où se rencontrent le moins de belles choses et le moins de bons artistes. Par là elle déroute et fausse le goût public. Et quant aux artistes stras-

bourgeois, si l'intention de la Société est de leur ouvrir, par le spectacle de l'art allemand, des voies nouvelles, cette intention se trouve bien trompée. Car tous viennent à Paris chercher des leçons et des modèles.

Mais, de plus, en se liant à l'Association rhénane, la Société des amis des arts de Strasbourg fait une mauvaise affaire. Il suffit, pour s'en convaincre, de jeter les yeux sur ses comptes. Voici le résultat que donne, pour les années 1840, 1853, 1854 et 1857, le compte spécial de la Société de Strasbourg aux expositions rhénanes :

1840. —	Total des recettes. . .	4,948 fr. 08	
	Total des dépenses . .	8,570 fr. 20	
	Excédant de dépense. . .		3,622 fr. 12
1853. —	Total des recettes. . .	3,001 fr. 79	
	Total des dépenses. . .	4,687 fr. 75	
	Excédant de dépense. . .		1,695 fr. 96
1854. —	Total des recettes. . .	3,883 fr. 59	
	Total des dépenses . .	8,951 fr. 65	
	Excédant de dépense. . .		5,068 fr. 06
1857. —	Total des recettes. . .	4,402 fr. 50	
	Total des dépenses . .	8,162 fr. 95	
	Excédant de dépense. . .		3,760 fr. 45

Ce déficit, la Société des amis des arts de Strasbourg le comble par ses propres ressources. Mais c'est là un métier de dupe. Si elle peut se suffire à elle-même, à quoi bon invoquer le bénéfice de l'association, bénéfice qui se traduit pour elle par un déficit annuel? Dans ce conseil de sept voix, la sienne se perd si bien, que l'Association ayant choisi pour prime, en 1854, une gravure exécutée par le professeur Felsing d'après le tableau de Kœhler, *Julia*, la Société de Strasbourg concourt pendant plusieurs années, par à-compte de 300 francs, au payement de cette gravure. Il est vrai que M. Felsing est le président de l'Association rhénane.

Les sociétés dont il nous reste à parler sont loin de l'importance de celles dont nous nous sommes occupé jusqu'ici. On peut cependant relever dans leur histoire quelques détails dignes d'intérêt.

A Rouen, la Société des amis des arts a été fondée en 1834, et cependant ce n'est qu'aujourd'hui qu'elle songe à assurer son existence en se donnant des statuts. Il résulte d'un tableau statistique dressé par M. G. Morin, directeur de l'école de peinture de la ville de Rouen, que pendant les dix premières années de son existence, la Société a émis

6,312 actions, représentant une somme de 94,680 francs. 514 tableaux furent achetés pendant cette période à 145 artistes, parmi lesquels figurent 49 artistes normands, et ceux-ci, moitié moins nombreux que les artistes étrangers, ont été néanmoins, de la part de la Société, l'objet d'une telle préférence, que, sur les 514 tableaux acquis par elle, ils en ont fourni 331. Tous ces privilégiés des expositions rouennaises ne sont pas arrivés à la célébrité. On peut citer cependant MM. Hippolyte Bellangé, Court, Paul Huet, Morel Fatio, Garneray, Cabasson, etc.

Une autre petite Société des amis des arts, fondée en 1837, a fonctionné concurremment à la grande jusqu'en 1840; elle a, pendant cette courte existence, acheté 136 tableaux, dont 74 d'artistes normands.

Nous ne savons si la ville de Rouen doit à ces expositions quelques tableaux de son beau et curieux musée. Il semble que ses encouragements ont pris une autre voie, la distribution de médailles d'or, d'argent, de bronze et de vermeil aux artistes les plus méritants. Notre collaborateur M. Darcel s'est prononcé, ici même, contre cette habitude, nous ne voulons pas dire cette prétention, de donner des récompenses qui, trop libéralement distribuées, ne sont pas toujours reçues par les artistes avec toute la joie et tout le respect désirables.

Les documents nous font défaut pour suivre, de 1843 jusqu'en 1858, l'histoire de la Société des amis des arts de Rouen. Réorganisée à cette époque, elle fonctionna plus régulièrement; mais elle ne paraît pas avoir joui d'une organisation bien solide, puisqu'elle n'avait pas de statuts, et qu'on n'a pu nous procurer aucun compte rendu de ses travaux. Nos lecteurs savent déjà ce qu'a été cette année l'exposition de Rouen. « La Société, disait M. Darcel, a acheté 54 tableaux pour le prix de 14,000 francs. De son côté, la ville en a acquis 4 pour 3,500 francs, et les amateurs une vingtaine pour le même prix. C'est une somme totale de 21,000 francs qui est allée dans la bourse des artistes en échange de 78 œuvres. La moyenne est de 240 francs environ par tableau, et c'est dans l'abaissement de ce chiffre, ajoutait avec raison notre collaborateur, qu'il faut trouver la raison de l'infinie quantité de petites toiles sans mérite qui affligent les yeux aux expositions provinciales. »

A Nantes, la Société des beaux-arts, fondée en 1836, n'est que l'annexe d'un cercle qui cherche à adoucir les amertumes de la vie par tous les agréments possibles, la lecture des journaux, les concerts, le billard, le cigare, les expositions de tableaux, le domino, les échecs et le whist, sans compter les consommations. Il y en a pour tous les goûts. Il a donc fallu faire la part de chacun. Aussi, de peur de fatiguer les adeptes du reversi ou les lecteurs du *Constitutionnel*, et de donner au goût des

beaux-arts un développement dont pourraient être jaloux le goût de la bouillotte et le goût de la bière, les expositions ne sont que triennales. Depuis 1836, la Société n'a donc pu organiser que huit expositions. La neuvième est sur le chantier.

En 1836, 259 ouvrages avaient été admis. La difficulté du transport constituait à cette époque un sérieux obstacle à l'invasion des produits parisiens. Aussi l'exposition se compose-t-elle surtout d'œuvres provinciales : il en est venu de Lorient, d'Angers, de Bordeaux et même de Toulouse, un petit nombre seulement de Paris. On remarque quantité d'aquarelles. Un certain nombre d'artistes amateurs, honteux sans doute de paraître s'amuser aux beaux-arts dans une ville commerçante, se cachent prudemment sous le voile de l'anonyme. Les noms les plus saillants sont ceux de MM. Bellangé, Court, Dagnan, Ferogio, Léon Fleury, Jolivard, Lharidon, Loubon, Mozin, Justin Ouvrié, Schopin, Soulès, Aubry-Lecomte, Garneray, Henri Scheffer, Alaux. La ville de Nantes, ou plutôt le département, a fourni M. Barbot, aujourd'hui établi au Caire ; M. Luminais, désigné sous le nom de Luminais fils, et auteur de timides croquis ; M. Hostein, et M. Suc, sculpteur, élève du Toulonnais Hubac dont la *Gazette* a raconté l'histoire. D'autres, plus obscurs, les accompagnent et portent à trente-deux le contingent des artistes nantais.

La physionomie de la troisième exposition, qui eut lieu en 1842, est déjà tout autre. Si M. Colin s'y montre encore à côté de Duval-Lecamus, voici par contre MM. H. Lehmann, Th. Frère, Cabat, Marvy, etc. Le nombre des artistes locaux a fait des recrues nouvelles, MM. Leroux, Jules Noël, Picou, le sculpteur Barré, etc. Ce changement est encore plus sensible six ans plus tard, en 1848. L'école moderne arrive par le chemin de fer. C'est M. H. Lehmann avec son *Hamlet* et son *Ophélia*. C'est M. Cabat, M. Lanoue, mademoiselle Rosa Bonheur, MM. Troyon, Tournemine, Ad. Leleux. Enfin le groupe des artistes nantais, porté à quarante-deux, se grossit encore de M. Daudiran, de M. Toulmouche, le peintre, de M. Fortin, de M. Léon Bouchaud et de M. de Wismes, l'auteur de remarquables eaux-fortes.

La sixième exposition de la Société nantaise, ouverte en 1851, comptait 426 objets d'art exposés par 165 artistes, dont 47 nantais. Tout l'intérêt était du côté de la sculpture, qui offrait, à côté du *Duguesclin* de M. Toulmouche, de joyeuse mémoire, la *Cléopâtre* de M. Ducommun (Daniel), aujourd'hui placée au musée.

Là s'arrêtent nos renseignements. Aucun compte rendu administratif ne nous ayant été communiqué, nous ne pouvons indiquer les sommes employées par la Société nantaise en acquisitions d'objets d'art. Mais,

grâce à l'excellent ouvrage de M. H. de Saint-George (*Notice historique sur le Musée de peinture de Nantes*), nous pouvons dresser la liste des tableaux acquis par la ville, à la suite des expositions de la Société[1]. Il en résulte que la Société des beaux-arts de Nantes a fait plus avec ses expositions triennales que d'autres sociétés avec leurs expositions annuelles. Elle a fourni à la ville l'occasion d'acquérir 21 tableaux qui, pour la plupart, tiennent fort bien leur rang au milieu des richesses de son musée.

Il y a en France quelques autres Sociétés des amis des arts; mais elles sont, en général, de création trop récente pour que l'histoire de leur passé puisse nous intéresser ou nous instruire. Ont-elles seulement un passé? Leurs expositions ressemblent à celles que nous avons décrites. On y retrouve les mêmes noms et presque les mêmes œuvres. Leur influence de fraîche date n'a pu s'étendre encore et provoquer l'éclosion de talents nouveaux. On nous pardonnera de ne pas nous occuper en détail des Sociétés de Nîmes, du Havre, de Toulon, de Saint-Étienne. Nous retrouverons d'ailleurs ces dernières quand il s'agira de comparer entre eux les règlements d'organisation intérieure. En commençant cette étude historique, nous nous sommes proposé de rechercher les causes qui ont amené l'institution des Sociétés des amis des arts, les moyens dont elles se sont servies pour s'établir, les événements principaux qui ont signalé leur existence, le bien qu'elles ont fait ou cru faire. Cette partie de notre programme nous paraît suffisamment remplie. Pousser plus loin les recherches serait tomber dans des redites fastidieuses. Rien ne nous empêche de passer maintenant à la seconde question qui doit nous occuper, l'organisation actuelle des Sociétés des amis des arts.

1. Tableaux acquis par le musée de Nantes, à la suite des expositions de la Société des amis des arts :

1836. Lessore : *L'Ane de la ferme.* — Léonce Bucquet : *Vue prise aux environs de Rouen.* — Barbot : *Ruines d'un aqueduc près de Tivoli.*

1839. Robert Fleury : *Laissez venir à moi les petits enfants.* — Eug. Delacroix : *Le Kaïd.*

1842. Guermann-Bohn : *Mort de Cléopâtre.*

1845. Achard : *Environs de la Grande-Chartreuse.* — Lacroix : *Pêcheurs catalans.*

1848. Coignard : *Troupeau de vaches.* — Luminais : *Bataille de Tolbiac.* — H. Lehmann : *Monna Belcolore.*

1851. Barrias : *La Floraja.* — Billotte : *Convalescence.*

1854. Aligny : *Entrée de Corpo di Cava.* — Balfourier : *Environs de Valdemusa.* — Gérôme : *Tête d'étude.* — Michel : *Bords de l'Orne.* — Toulmouche : *La Leçon de lecture.*

1858. Brion : *Récolte des pommes de terre après l'inondation.* — Gérôme : *Vue de la plaine de Thèbes.* — Corot : *Démocrite.*

II

Conçues dans le même but, et à peu de chose près dans le même esprit, les Sociétés des amis des arts doivent avoir, et elles ont en effet plus d'un point de ressemblance. Le fond de l'organisation est le même pour toutes, mais les détails diffèrent assez pour en changer presque complétement le caractère.

Toutes ont pour point de départ l'initiative privée, toutes reposent sur une base commune, le concours libre et spontané des souscripteurs. On ne les voit se rattacher au gouvernement que par les subventions qu'elles en obtiennent. Mais ces subventions, ce n'est pas l'administration qui les dispense à titre d'encouragement inscrit au budget, c'est la main du chef de l'État qui les accorde à titre de don personnel.

Le produit des souscriptions forme seul le véritable capital des Sociétés des amis des arts, ce que l'on pourrait appeler le fonds social, comme l'acquisition des objets d'art constitue leur principale dépense. Or, de même que dans toute entreprise publique ou privée il n'y a d'ordre et de prospérité possible que si le budget des dépenses se maintient en équilibre avec le buget des recettes, de même le chiffre des acquisitions a pour régulateur normal le chiffre des souscriptions. Aussi la Société des amis des arts de Paris a-t-elle inscrit dans ses statuts cette clause expresse que les neuf dixièmes du produit des actions seront employés en acquisitions d'objets d'art. Sans s'astreindre à une limite aussi rigoureuse, les autres sociétés observent en général cette loi d'équilibre financier. Lyon encaisse 27,550 francs, produit de 551 souscriptions, et dépense en acquisitions 24,785 francs; Marseille place 1,703 actions, soit 17,030 francs, et achète pour 16,945 francs; Strasbourg, plus économe, reçoit de ses actionnaires 8,095 francs, et en débourse à peine 2,000. A Bordeaux, le produit des actions s'élève à 21,650 francs, et le chiffre des achats à 20,500 francs. Ainsi la même règle, inscrite ou non aux statuts, lie uniformément toutes les sociétés, qu'elles en aient ou non conscience.

Le chiffre de la cotisation annuelle des souscripteurs est un des points sur lesquels les sociétés sont le moins d'accord. Des raisons toutes locales ont servi à le déterminer et le maintiennent, suivant les villes, à des taux bien différents. Ainsi, à Paris la cotisation est de 100 francs; elle est de 50 à Lyon, de 25 à Bordeaux, de 15 à Strasbourg, de 10 à Marseille. Une société qui s'était fondée à Colmar, en 1848, avait encore abaissé le

prix des actions; elle le fixait à 1 franc par an. C'était dans le but d'intéresser les masses populaires à la propagation des beaux-arts. L'essai ne put aboutir, et, s'il était renouvelé, il n'aboutirait pas davantage. A côté des simples actionnaires à 1 franc se formerait tout aussitôt une aristocratie de souscripteurs à 10 et 20 actions, et là encore l'égalité n'existerait qu'à la surface. Au surplus, toutes les sociétés, au moment des expositions, émettent des billets de loterie à 1 franc, qui concourent par séries de 10, de 25 ou de 50, selon le taux de l'action normale, au tirage des objets acquis. Le dernier compte rendu de la Société lyonnaise accuse le placement de 2,926 billets. Quel que puisse être le succès de cette combinaison secondaire, les sociétés, il faut le reconnaître, ne sauraient vivre si elles n'avaient pour les soutenir que l'obole du peuple. Le goût des beaux-arts est un goût éminemment aristocratique, surtout en France; l'art, dans nos provinces, a pour tuteur naturel, non pas le peuple, trop peu éclairé encore et plus souvent hostile qu'indifférent, mais le groupe restreint des hommes d'intelligence, minorité courageuse qui forme une véritable aristocratie. A ceux-là se rallient les riches généreux qui donnent volontiers, dès qu'il ne s'agit que de donner, et les riches avares à qui l'amour-propre force la main. Tels sont les soutiens véritables des Sociétés des amis des arts. Et cela est si vrai que la prospérité des sociétés est en raison directe, non pas du nombre des souscripteurs, mais de l'élévation du prix des actions. C'est par suite d'un faux calcul que certaines sociétés ont abaissé ce prix jusqu'à 15 et 10 francs. Lyon, sur une population de 156,169 âmes, compte 551 souscripteurs à 50 francs; le produit des actions s'élève à 27,550 francs. Marseille, sur une population de 146,239 âmes, compte 1,703 souscripteurs; mais, comme ils ne payent que 10 francs, elle n'inscrit à son budget que 17,030 francs de recette. Bordeaux, avec une population très-inférieure en nombre, 122,622 âmes, place cependant 866 actions à 25 francs, ce qui porte le produit à 21,650 francs. Pour se rendre compte de ce que perdraient Lyon et Bordeaux à descendre au chiffre de l'action marseillaise, et de ce que gagnerait Marseille à adopter le taux de Lyon ou de Bordeaux, il suffit d'établir entre ces divers nombres une règle de proportion. On se convaincra dès lors de ce résultat, étrange à première vue, mais au fond parfaitement logique, savoir, que si Lyon adoptait l'action de 10 francs, ses souscripteurs monteraient tout aussitôt de 551 à 1818; mais au lieu de 27,550 francs que ceux-ci versent dans la caisse de la Société, il n'y entrerait plus que 18,180 francs, et, par contre, Marseille, en élevant le taux des actions de 10 à 50 francs, perdrait plus d'un millier de souscripteurs; mais ceux qui resteraient, réduits à 515, lui apporteraient

25,750 francs, c'est-à-dire 8,720 francs de plus que ce que la Société touche aujourd'hui. Le même calcul, appliqué à Bordeaux, donne un résultat plus curieux encore. Bordeaux place 866 actions à 25 francs; en les réduisant à 10 francs, la Société compterait 1,427 souscripteurs; mais au lieu de 21,650 francs, elle n'encaisserait plus que 14,270 francs. Au contraire, l'adoption du taux de 50 francs diminuerait le nombre des souscripteurs sans augmenter les recettes. D'où il suit qu'à Bordeaux le nombre des souscripteurs dépasse proportionnellement de beaucoup celui de Lyon et de Marseille. Enfin à Strasbourg, ville de 64,875 âmes, 536 sociétaires à 15 francs produisaient, en 1858, 8,040 francs. Élevez l'action à 50 francs, le nombre des sociétaires tombe à 228, mais il produit 11,400 francs, près d'un tiers de plus.

Ces résultats, tout étonnants qu'ils paraissent, se comprennent parfaitement : si jamais proverbes ont eu raison, il en est deux auxquels l'histoire donne la plus complète, on pourrait dire la plus cruelle certitude, qu'on les applique aux sociétés civiles ou aux sociétés politiques. L'union fait la force, dit l'un; diviser pour régner, dit l'autre. Un ennemi des Sociétés libres des amis des arts, qui voudrait régner sur elles, ne pourrait désirer qu'une chose, c'est de les voir éparpiller leurs forces en les divisant, user leur capital en le fractionnant à l'infini entre un plus grand nombre de souscripteurs. Au contraire, la réunion des capitaux en un plus petit nombre de mains fait la force financière des États et des sociétés, et l'ami de ces dernières ne peut former qu'un vœu, c'est de les voir se restreindre sagement à un petit nombre de souscripteurs d'un dévouement de 50 francs, plutôt que de recruter par l'appât du bon marché une multitude de tièdes qui trouvent leur zèle tarifé trop cher à deux écus.

La Société de Saint-Étienne, fondée récemment, a mis à profit l'expérience de ses devancières; elle a tout d'abord fixé le taux de l'action à 25 francs. Dès sa première année elle en plaçait 462. A Nantes, les membres titulaires payent à la Société des beaux-arts une cotisation annuelle de 65 francs, plus 5 francs au concierge, ajoute le règlement; et, s'ils veulent faire partie de l'association des amis des arts formée au sein de la Société, ils ajoutent un supplément annuel de 10 francs, soit en tout 80 francs, chiffre beaucoup trop élevé, et qui doit avoir pour résultat, en éloignant un grand nombre de membres, de paralyser la marche de la Société. Cependant l'organisation nantaise contient plus d'un germe fécond que nous nous efforcerons de dégager. Pour le prix beaucoup plus modique de 15 francs, la Société de Toulon fait jouir ses sociétaires des mêmes avantages que la Société nantaise, et y joint encore l'agrément de séances littéraires hebdomadaires.

A Paris, la cotisation est encore plus élevée qu'à Nantes : 100 francs, ni plus ni moins. Certes, il faut convenir que si les amateurs des beaux-arts peuvent être taxés quelque part plus cher qu'ailleurs, c'est à Paris. Et cependant la situation de la Société des amis des arts de Paris doit donner à réfléchir. Si sa prospérité va toujours en diminuant, la cause n'en serait-elle pas un peu à l'élévation du taux des actions? N'y a-t-il pas disproportion flagrante entre la somme de 100 francs réclamée annuellement des souscripteurs, et les avantages très-restreints que le titre de sociétaire leur assure ? Un petit nombre d'amateurs dévoués à tout ce qui peut servir les arts s'entêtera, je le veux bien, à soutenir, quoi qu'il en coûte, la Société des amis des arts de Paris. Mais le public, à qui le gouvernement sert gratis de magnifiques expositions de 4,000 tableaux, et offre pour un franc la chance de gagner quelque grande toile, telle que *la Sœur de charité*, le public consentira-t-il à payer 100 francs le droit d'aller contempler de temps en temps une trentaine de tableaux et la chance d'en gagner un tous les vingt ans? Mieux vaudrait, ce nous semble, réduire de moitié la cotisation annuelle, et exiger des sociétaires, à titre de droit d'entrée dans la Société, une première mise de fonds.

A Caen, la Société des beaux-arts, développant outre mesure les tendances littéraires, affecte plutôt les allures d'une Académie. L'exposition n'est pour elle qu'une affaire secondaire. « La Société s'occupera, dit le règlement, des moyens de fonder à Caen des expositions périodiques ou à des époques indéterminées. » Elle ne demande à ses membres que 10 francs; mais, lorsqu'une exposition est décidée, elle ouvre une liste de souscription spéciale.

La Société de Caen et celle de Nantes, en raison de leur organisation, n'admettent que des membres élus au scrutin secret; celle de Strasbourg fait de même: on ne voit pas trop pourquoi. Dans les autres Sociétés, il suffit de payer la cotisation pour devenir sociétaire. La plupart reconnaissent, et avec raison, plusieurs sortes de membres. Il est essentiel, en effet, qu'une Société sache d'avance sur quels fonds elle peut compter. Ainsi à Lyon, à Saint-Étienne, à Bordeaux, les membres titulaires ou fondateurs s'engagent pour trois ans; les autres ne sont que de simples souscripteurs aux billets d'un franc. Alors même qu'ils en prendraient cinquante, ils ne deviendraient pas titulaires s'ils refusaient l'engagement. Les titulaires seuls sont membres actifs, agissants et délibérants. Les souscripteurs ont un droit égal aux chances du tirage au sort, mais ils ne participent pas à l'administration de la Société : rien de plus juste. Rien de plus faux, au contraire, que la promiscuité admise par la Société de Marseille, où le dernier souscripteur à 10 francs a les mêmes droits,

la même valeur, la même influence sur les délibérations de l'assemblée générale que les porteurs de dix actions. Les assemblées, et par suite les résolutions de la Société, se sont plus d'une fois ressenties de cet état de choses qui ne peut avoir qu'un résultat fâcheux, celui d'amener la commission administrative à agir par coups d'État, et à se retrancher derrière les faits accomplis.

Quelques sociétés ont créé une troisième catégorie de membres, les membres correspondants. On a vu quel heureux parti la Société de Bordeaux a su tirer d'une telle combinaison; et cependant elle ne leur reconnaît aucun avantage. La Société nantaise leur accorde, pendant leur séjour à Nantes, la jouissance de ses salons. La Société de Caen les admet à ses séances et leur distribue le recueil qu'elle publie, mais elle leur demande la même cotisation qu'aux titulaires. En principe, l'institution des membres correspondants est excellente; il suffirait, pour la rendre efficace, d'attacher à ce titre un avantage réel et gratuit, tel que le droit à la prime. L'exclusion forcée des artistes de toutes les fonctions administratives, mesure prudente et nécessaire, recevrait par là une compensation. Les sociétés trouveraient dans la distribution judicieuse de ce titre de correspondant un moyen sûr de s'assurer le concours des grands artistes et celui de la presse, dont elles ont un égal besoin.

L'administration des sociétés est confiée à une commission, ou à un comité, ou à un conseil, — le nom importe peu, — nommé par l'assemblée générale des membres titulaires, comme à Bordeaux, à Lyon, à Saint-Étienne, à Strasbourg, à Nantes, ou par la totalité des souscripteurs, à Marseille, par exemple, et à Toulon. La Société des amis des arts de Paris est la seule qui autorise son comité d'administration à pourvoir aux remplacements sans consulter les actionnaires. En somme, toutes ces combinaisons reviennent à peu près au même. La liste des nouveaux candidats émane toujours du comité ou de la commission, elle est toujours bien appuyée, et si, par impossible, l'opposition arrive à faire triompher sa liste, les deux ou trois membres qu'elle a nommés se trouvent impuissants à former une majorité nouvelle. Cependant le mode d'élection des membres titulaires par l'assemblée générale a cet avantage que la commission, se regardant comme l'expression de la volonté de tous, se sent plus de courage, et marche d'un pas plus ferme et plus assuré.

Que cette commission soit formée de neuf membres, de vingt et un, de quarante-quatre ou de cinquante et un, c'est encore plutôt une affaire de goût qu'un point bien important à régler. Il est évident que neuf membres assidus aux séances valent mieux que cinquante et un absents,

et peut-être y a-t-il avantage dans ce sens à restreindre le nombre des membres du comité. Ce qui a porté les Sociétés de Strasbourg, de Marseille et de Paris à le fixer à vingt et un, à quarante-quatre ou même à cinquante et un, c'est moins le désir de favoriser les absences que la crainte de voir un comité peu nombreux s'habituer à traiter les affaires en famille, et s'engourdir dans la routine ou dans l'entêtement de partis pris trop exclusifs. On peut remédier à cet inconvénient en décidant que la commission sera renouvelée par tiers chaque année; mais c'est rendre la précaution à peu près inutile que de permettre aux membres sortants de se faire réélire, ainsi que cela a lieu aussi bien à Lyon qu'à Bordeaux. Mieux vaut, comme à Strasbourg, n'admettre le droit de réélection qu'un an après la sortie.

La commission administrative est placée sous la direction d'un bureau qui a pour président le président de la Société. Celui-ci doit évidemment être nommé par la Société tout entière; mais nous ne voyons pas de nécessité à ce que les autres membres du bureau le soient aussi. L'intérêt de la Société exige que le vice-président, appelé à remplacer le président en cas d'absence, soit son *alter ego,* et que le secrétaire et le trésorier le secondent de tout leur dévouement. Si l'opposition peut se faire jour quelque part, ce n'est assurément pas dans le bureau, où l'union la plus complète est indispensable. Il suffira, pour satisfaire tous les intérêts, que les membres du bureau soient nommés par la commission administrative, à l'exception du président élu par l'assemblée générale.

A Lyon, le bureau est de cinq membres, tous nommés par la commission : un président, deux vice-présidents, un trésorier et un secrétaire. Bordeaux ajoute un second secrétaire; Marseille adjoint au président quatre vice-présidents nommés en assemblée générale. La Société des amis des arts de Paris n'a qu'un président et deux vice-présidents, mais au secrétaire ordonnateur elle adjoint deux vice-secrétaires. Tant de rouages inutiles ne font que compliquer le service. Le bureau sera complet s'il se compose d'un président, d'un vice-président, d'un secrétaire et d'un trésorier; et comme tout le gros de la besogne, au moment des expositions, porte sur le secrétaire, il sera bon de placer sous ses ordres un agent salarié. Toutes les fonctions de la Société, acceptées par des sociétaires, doivent s'exercer gratuitement. Ce ne sera pas violer ce principe que de permettre au secrétaire de se décharger, sur un agent privé de tout droit et n'ayant pas voix délibérative, des soins purement matériels qui, à la longue, deviennent onéreux.

Le comité administratif se divise en commissions, suivant les nécessités du moment, et les commissions s'adjoignent alors temporairement

les membres qui lui paraissent le plus en état de les éclairer. Il y a à Lyon quatre commissions, il y en a trois à Paris. Partout il y en a une qui se forme avant l'exposition et fonctionne à titre de jury. Nous avons entendu des artistes s'élever avec force contre cette prétention des sociétés de s'ériger en jury et de prononcer l'admission ou le rejet de leurs œuvres. Ce sont, en effet, de délicates fonctions, d'autant plus difficiles à exercer que les hommes appelés à le faire n'y ont guère été préparés : ils n'ont pour guides que le bon sens et un goût plus ou moins développé par l'éducation ou l'habitude. Bien loin de voir en eux des juges infaillibles, on est presque tenté de leur dénier le droit de juger. Cependant c'est pour les sociétés un droit imprescriptible d'admettre ou de rejeter qui bon leur semble. L'esprit des villes où elles fonctionnent exige souvent des ménagements excessifs. D'autre part, il est en province bien des artistes ou inexpérimentés ou aveugles dont les œuvres, admises librement, feraient descendre au-dessous du médiocre le niveau des expositions. Il est donc nécessaire que les Sociétés puissent, au besoin, fermer leur porte. Elles donneront toutes garanties aux artistes, non pas, comme on l'a proposé, en recrutant leur jury parmi les professeurs des écoles locales, mais en déclarant admises de droit toutes les œuvres exposées à Paris, et toutes celles dont les auteurs auront obtenu, à Paris ou ailleurs, une récompense quelconque.

LÉON LAGRANGE.

(*La suite prochainement.*)

MOUVEMENT DES ARTS ET DE LA CURIOSITÉ

VENTE DE LA COLLECTION LEHON

L'édilité parisienne ne se contente plus, suivant sa pittoresque expression, de « traverser Paris comme un boulet de canon; » elle abat à droite et à gauche, sur son passage, comme une volée de mitraille. Ce n'est plus seulement l'air, la lumière, la santé, qu'elle porte aux quartiers obscurs et malsains; c'est maintenant une ornementation uniforme qu'elle exige dans les quartiers de luxe. Qu'elle impose des plans pour les constructions futures, qu'elle donne des alignements, qu'elle modèle un aspect architectural dont la réussite seule pourra racheter la monotonie, c'est ce que nous n'avons point à discuter. Mais qu'on nous pardonne un soupir de regret pour ce vieux Paris, à jamais perdu, où chaque pierre racontait un souvenir, au moment où le marteau brutal semble vouloir s'attaquer même à des constructions élevées d'hier. Il y a, grâce à Dieu, assez d'air au rond-point des Champs-Élysées. La verdure, en rompant les lignes, y permettait, plus que partout, la fantaisie dans les profils, la diversité dans les groupes. Il ne faut cependant point s'incliner éternellement sans protestation contre le *projet* de l'architecte officiel, et nous revendiquons aujourd'hui les droits sacrés du goût personnel et de la commodité.

Madame la comtesse Lehon, au moment de quitter son charmant et discret petit hôtel, n'a point voulu en emporter dans celui qu'elle se fait, dit-on, construire dans le quartier Monceau, ce qui était pour les familiers de la maison la physionomie intime. Pour moi, je vois une singulière délicatesse à ne point parer la nouvelle passion des bijoux de la morte de la veille, et je sais bon gré de leur fermeté aux âmes capables de ces grands détachements. Dans le futur hôtel, qui sait si le jour aurait caressé de même ce petit Ostade, *le Joueur de vielle?* Quelle perle! et quelle tristesse ce doit être que de l'enlever d'un écrin, fut-ce même pour 31,400 francs! Tous ces buveurs de bière, ces fumeurs sempiternels, sont si placides dans leur gaieté paysanesque! Et les sept enfants qui écoutent bouche béante! et la vieille mère elle-même que les sons aigres-doux de l'instrument ont appelée du fond de la chambre, et qui s'appuie, la tête branlante, sur la porte en pleine lumière! — Qui sait si la lumière aurait encore éclairci les fonds trop noirs, hélas! de ce magnifique Terburg, intitulé *la Visite*, et vendu 10,900 francs? Ce Terburg n'est-il point le maître de la bourgeoisie élégante, discrète, de bon sang, de cœur loyal et d'enjouement sentimental? Ne donne-t-il point, dans les intérieurs, l'impression de calme profond et vivant à la fois de cette belle *Marine* de G. Van de Velde, achetée 20,000 francs par un noble étranger? La mer est unie et blonde; les canons saluent à pleine gueule la chaloupe qui porte l'amiral, et la fumée

élève dans l'air tranquille son grand voile de gaze blanche. — Qui sait enfin à quel panneau de la salle à manger on aurait accroché ce JAN WEENINX, dans lequel une pie agace un chien de chasse gardant un dindon, des perdrix et le lièvre traditionnel, groupés dans un parc, au bas d'un piédestal ? (15,000 francs.)

M. MEISSONIER était représenté, dans cette collection d'un choix exquis, par *Un Peintre à son chevalet*, qui fut exposé, je crois, en 1855. Consultant un croquis à la sanguine, posé à sa gauche sur une chaise de tapisserie, il ébauche, avec une attention nerveuse, une pochade de Jupiter et Antiope. Plus loin, une table ploie sous les livres, les albums, les cartons à gravures. Dans l'angle, un bahut sculpté sur lequel on distingue un petit buste antique, grand comme l'ongle, et qui à lui seul vaut au delà des 11,200 francs que fut payé ce fier petit panneau. — *Le Liseur*, qui, le lendemain, était déjà enlevé à son intelligent acquéreur, était daté de 1853. Vêtu de noir, culotte marron, bas gris, il est debout, le corps renversé contre la baie de la fenêtre dont la lumière éclaire son livre. Le nez fort, les lèvres épaisses et intelligentes, les mains un peu lourdes, mais sans exagération, les yeux gris animés d'une attention ou plutôt d'un détachement complet, donnent à ce panneau l'apparence d'un portrait et font songer à celui du bourgmestre Six, gravé par Rembrandt. Nul doute que dans l'avenir on ne cherche à rattacher ces études si intelligentes et si personnelles à quelques noms de la littérature contemporaine. Elles nous font certainement regretter que l'on ne compte pas plus de portraits dans l'œuvre de M. Meissonier.

Madame la comtesse Lehon avait fait décorer les parois de son escalier par trois grandes toiles d'ALFRED DE DREUX. Des deux premières, *la Chasse au faucon* et *le Départ pour la chasse*, nous dirons simplement que c'étaient des Alfred de Dreux et qu'elles ont été vendues chacune 3,500 francs. Mais *la Chasse au renard* était conçue et peinte avec une fermeté rare dans l'œuvre de ce peintre de *higt life*. L'exécution rappelait les meilleurs jours de Jadin; les chiens étaient presque dessinés, et l'ensemble avait infiniment de fougue et de bruit. (7,000 francs.)

Mais DECAMPS est toujours au pinacle. Tout en ayant le sentiment de sa valeur, Decamps, dans les dernières années de sa vie, s'emportait contre les hauts prix qu'atteignaient déjà les toiles de sa jeunesse. Qu'eût-il dit en voyant M. Pillet adjuger pour 34,000 francs *la Sortie de l'école turque*, cette belle aquarelle qui, signée et datée de 1841, sortit pour l'Exposition universelle du cabinet de M. Paul Périer? Tous nos lecteurs la connaissent, au moins par les deux mièvres lithographies d'Alophe et de Challamel; disons seulement que la poussière du terrain, les murailles blanches, le coin de ciel à gauche déchiqueté par les feuilles d'un laurier énorme, sont encore d'une souveraine harmonie, mais que l'ensemble du groupe des bambins à tête rasée, aux yeux plombés, au teint ambré, a notablement baissé de ton depuis 1855. — Peut-être eût-il été moins sévère pour l'*Épisode de la bataille des Cimbres*, payé 25,000 francs par M. Joseph Fau, qui répare ainsi noblement les vides laissés dans sa galerie par sa vente récente. Ce prix est assurément inférieur, si on compare cet héroïque dessin à l'aquarelle ci-dessus, et c'était l'année précédente, en 1840, que Decamps avait écrasé sur le papier son fusain magistral, étendu la gouache un peu caillouteuse du ciel, lavé ses tons de sépia, rebaussé de pourpre quelques détails des groupes du char, et repiqué d'or, comme un damasquineur italien, l'armure de ce cavalier qui se renverse sur son cheval. M. Paul Périer le possédait encore lorsque M. Eugène Le Roux l'a lithographié avec un talent si sobre et si ferme. Il a su rendre dans cette page, qui, à notre avis, est la plus simple et la plus élevée dans son œuvre d'après Decamps, les grandes

lignes du ciel constellé d'oiseaux de proie, la lourde cadence des cohortes qui s'avancent d'un pas rapide, et le choc irrésistible des escadrons qui fondent en ligne, la haste en avant. En réduisant le format[1] de cette scène, où l'élément guerrier semble balayer comme un orage les peuplades nomades et à demi-sauvages dont le flot toujours renaissant devait plus tard l'engloutir, M. Le Roux lui a conservé toute sa majesté terrible, et l'on peut dire qu'il a réellement traduit le maître. — Par un hasard plus singulier encore, M. Français a donné à sa belle lithographie des *Muses au bain* plus de grandeur que n'en avait l'aquarelle originale, qui a été achetée 3,000 francs. Cette lithographie, donnée, je crois, vers 1833, pour une loterie dite du Mont-Carmel, avait atténué l'outremer trop foncé du ciel, précisé le travail pénible des nuages, massé les arbres qui forment le rideau du fond, et allégé, sans en travestir le dessin, les membres élégants des chastes sœurs que Decamps semble avoir entrevues dans quelque maître de l'école de Fontainebleau. — Une petite aquarelle, datée de 1830, aux fonds bien timides, a atteint 2,200 francs. Deux *Chevaux de halage*, l'un rouge, l'autre blanc, sont arrêtés devant la mangeoire, sous un petit auvent. A droite, trois enfants jouent devant une chaumière; plus loin, de lourds chalands naviguent sur une rivière.

VENTE D'EAUX-FORTES MODERNES ET DE LITHOGRAPHIES

Aussi bien, puisque nous parlons de Decamps et qu'il est le roi de la saison, disons tout de suite qu'il avait un jour donné au fils de M. Diaz un paquet de lithographies et d'eaux-fortes dont, disait-il, les épreuves devaient être à peu près uniques. Que l'on pense avec quel enthousiasme les amateurs se sont jetés sur cette proie! Elles ont été chèrement disputées. Et encore les prix que nous allons citer peuvent-ils se comparer à ceux qu'obtiennent les plus médiocres dessins?

Lithographies de Decamps. A gauche une tête de singe, au milieu un Turc, et trois autres figures dont une tête d'Oriental. 41 fr. — Cinq petites figures près d'un bateau en radoub. 9 fr. Les amateurs trouveront dans la vente Parguez une autre épreuve de ce morceau, avant le ciel dans la partie gauche. — Esclave nègre appuyé contre un rocher. 34 fr. Belle épreuve sur chine et sur grand papier, avant le titre *Pauvre noir!* et celui de *l'Album*, publication d'où il est tiré. — Indienne regardant dans un hamac le cadavre de son petit enfant. 10 fr. Titre sur chine pour une romance, avant l'adresse d'Engelmann. — Un Grec courant dans la montagne, son épée à la main, son fusil en bandoulière. 44 fr. — Le Savoyard et le singe, sur chine avant toute lettre. 10 fr. — Turc dans un intérieur, *essai à la manière noire*. 3 fr.—*Camarade, on n'entre pas ici en veste.* 9 fr. Épreuve avant toute lettre et avant le trait carré.

Eaux-fortes. Un joueur de biniou, épreuve de second état. 25 fr. — Un moulin à vent; sur le premier plan, des enfants accompagnés d'un chien regardent passer dans un pli de terrain un homme à cheval. 25 fr. — Une joueuse de vielle. 41 fr. — Sur une même planche, un singe feuilletant, accroupi, un grand in-folio; paysage avec un ruis-

1. Le dessin original porte 70 cent. de hauteur sur 1 mètre 12 cent. de largeur.

seau traversé par un pont de bois, et des croquis de Turc ou de chien. 53 fr. — Enfin, des laveuses devant une chaumière basse, eau-forte pure dont la Bibliothèque possède une épreuve. 47 fr.

COLLECTION AROZARENA (SUITE ET FIN)

Nous donnons aujourd'hui la fin des principaux prix atteints à la vente Arozarena. Au moment où nous écrivons ces lignes, la vente Dreux est en pleine activité. Nous réservons pour le prochain numéro les détails les plus intéressants.

Mantegna (André). *Jésus-Christ vu par le dos*, tenant une bannière et descendant aux limbes. (B. 5.) Superbe épreuve qui valait assurément le double des 255 francs qu'elle a atteints.

Raimondi (Marc-Antoine). *Jésus-Christ à table chez Simon le Pharisien.* La Madeleine, prosternée, répand des parfums sur le pied droit du Christ. Gravé d'après Raphaël par Marc-Antoine, dont on voit la tablette sans le chiffre vers le bas, à droite. (B. 23.) Collection Gawet. 820 fr. — *La Vierge assise sur des nues*, soutenant de ses deux mains l'enfant Jésus, gravée d'après Raphaël par Marc-Antoine, dont la tablette sans le chiffre se voit à la droite d'en bas. (B. 52.) 1,000 fr. — *Le martyre de saint Laurent*, composition de cinquante figures, gravée d'après un dessin de Baccio Bandinelli. (B. 104.) Collection sir Peter Lely. 1,050 fr. — La pièce nommée *les Cinq Saints.* Morceau gravé d'après un dessin de Raphaël pour le tableau qui se voyait dans l'église Saint-Pierre et Saint-Paul à Parme. (B. 113.) Épreuve d'une grande beauté, provenant de la collection Johnson, esq. 1,520 fr. — *Cléopâtre à demi nue*, couchée sur un lit, pièce gravée par Marc-Antoine d'après Raphaël. (B. 199.) Belle épreuve d'une parfaite conservation d'une estampe très-rare. 600 fr. — *Apollon assis sur le Parnasse* au milieu des muses et des plus célèbres poëtes, gravé d'après Raphaël, et qui est la même composition peinte par ce maître dans le palais du Vatican. (B. 247.) 980 fr. — *Un jeune Homme* tenant une lanterne et retournant la tête vers un bélier qui le suit. (B. 383.) 410 fr. — *Les Vertus*, suite de sept estampes représentées par des femmes debout dans des niches. (B. 386-392.) 700 fr. — *Lucrèce prête à se percer le sein.* Elle est assise à la gauche de l'estampe, vue de trois quarts, dirigée vers la droite et la tête tournée vers la gauche; elle tient un poignard de la main gauche. Quoique le monogramme de Marc-Antoine se voie à la gauche d'en bas, nous ne pouvons croire qu'elle soit de ce maître, toujours si simple dans son travail, si pur dans son dessin, si élevé dans son expression. Le bras et la main de la Lucrèce sont mal dessinés, la tête est maniérée. Collection sir Master Sykes. Haut., 112 mill.; larg., 72 mill. 300 fr.

Ostade (Adrien Van). *La Poupée demandée.* (B. 16.) Première épreuve d'eau-forte pure. De la dernière rareté dans ce premier état. 300 fr. — *Le Savetier* (B. 27.) Épreuve de la plus grande rareté, avant grand nombre de travaux exécutés depuis en différents endroits, et avant le nom du maître mieux exprimé et le trait carré renforcé; elle est aussi avant beaucoup de contre-tailles en divers sens, qui existent déjà sur des épreuves où le nom du graveur et la bordure ne sont encore que légèrement indiqués, notamment sur le baquet près de la fontaine. 305 fr. — *La Chanteuse.* (B. 30.) Première et rarissime épreuve tirée avant les planches sous la table, avant le nom et le fond. 810 fr. — *Le Goûter.* (B. 50.) Épreuve tirée avant beaucoup de travaux, notam-

ment sur le bonnet de la petite fille, le coussin de la chaise de l'homme qui tient un verre à la main et qui est debout, avec la bordure faible et avant les contre-tailles sur la porte de la cave. Très-rare en cet état. 341 fr.

Potter (Paul). Différents chevaux : *le Cheval de la Frise, le Cheval hennissant, le Courtaud, les Chevaux de charrue* et *la Mazette.* (B. 9-14.) Magnifiques épreuves d'une même égalité de tirage et très-rares. 350 fr.

Rembrandt. *Portrait de Rembrandt,* en ovale. (B. 23.) Cl. 23. Épreuve du deuxième état, de la planche coupée dans une forme ovale, avec quatre oreilles. On ne connaît que quatre épreuves de la grande planche, qui sont de la dernière rareté : une à la bibliothèque royale d'Amsterdam ; la seconde en Angleterre ; la troisième à la Bibliothèque impériale de Paris; et la quatrième, qui se trouvait dans le cabinet de M. Denon, et qui est passée ensuite dans la célèbre collection de M. le baron Verstolk de Soelen. Extrêmement rare. 320 fr.—*Agar renvoyée par Abraham.* (B. 30.) Cl. 37. Voir dans la *Gazette des Beaux-Arts* d'avril 1859 le fac-simile de M. L. Flameng. 51 fr. — *La Vision d'Ézéchiel.* (B. 36.) Cl. 40. Belle épreuve sur papier du Japon. Voir un fac-simile par M. Flameng, dans l'*Œuvre complet de Rembrandt,* décrit et commenté par M. Charles Blanc. Paris, Gide, 1859. 30 fr. — *Le Triomphe de Mardochée.* (B. 40.) Cl. 44. Épreuve avec beaucoup de manière noire. Collections G.-J. Morant et de Férol. A cette dernière vente elle fut vendue 220 fr. — *Présentation au temple.* (B. 50.) Cl. 54. Épreuve fort chargée de manière noire. Extrêmement rare. 255 fr. — *Jésus-Christ prêchant,* ou la petite tombe. (B. 67.) Cl. 71. Épreuve du premier état, sur papier de Chine, avant que les travaux à la pointe sèche aient été ébarbés : l'homme, coiffé d'un turban, debout sur le devant, à gauche, a le bras droit et le vêtement fort poussés au noir. Collection de Férol. 305 fr. — *Jésus-Christ guérissant les malades,* ou la pièce de cent florins. (B. 74.) Cl. 78. Épreuve du premier état de Bartsch, d'un ton velouté, sur papier du Japon, d'une conservation parfaite et avec un peu de marge, provenant de la collection Robert Dumesnil, avec cette mention : *Je n'en connais point de plus belle.* Elle provient aussi de la collection Samuel Festetits. 3,120 fr. — *Ecce homo.* (B. 77.) Cl. 82. Épreuve du deuxième état, avant les contre-tailles sur le visage du juif qui est au-dessus de celui qui porte le roseau. Elle est d'une grande vigueur de ton. 1,020 fr. — *Les trois Croix.* (B. 78.) Cl. 81. Épreuve du deuxième état, remplie de barbes; elle ne diffère du premier état que parce qu'elle porte le nom de Rembrandt et que la tête du vieillard affligé, qui est à gauche, est terminée. Collection Aylesford. 1,861 fr. — *Le bon Samaritain.* (B. 90.) Cl. 94. Épreuve du premier état, avec la queue du cheval et le mur d'appui du perron blancs, et avant le nom du maître. De la plus grande rareté. 1,641 fr. — *Saint Jérôme.* (B. 103.) Cl. 106. Épreuve du premier état, sur papier du Japon, tirée avec beaucoup de barbes, avant le nom de Rembrandt et avant les deux traits qui le renferment. Collection J. Camesina. 480 fr. — *Saint François à genoux.* (B. 107.) Cl. 110. Épreuve fort chargée de barbes. Elle porte au verso la signature de Samuel Festetits. 910 fr. — *La Jeunesse surprise par la Mort.* (B. 109.) Cl. 111. Très-belle épreuve d'un morceau rare. 51 fr. Voir dans l'*Œuvre complet de Rembrandt,* par M. Charles Blanc, un délicat fac-simile de Flameng, p. 256. — *La Médée,* ou le mariage de Jason et de Créuse. (B. 112.) Cl. 114. Épreuve du premier état, sur papier du Japon, avant la couronne sur la tête de Junon, avant le nom de Rembrandt et les quatre vers hollandais dans la marge du bas ; elle a une petite marge. 460 fr. — *Synagogue des Juifs.* (B. 126.) Belle épreuve d'un morceau du meilleur temps du maître. 21 fr. Reproduit en bois dans la *Gazette* (avril 1859, page 81).

— *Le Lit à la française* (B. 186.) Cl. 183. Très-belle épreuve du deuxième état, avant que la planche ait été diminuée sur la gauche ; les travaux à la pointe sèche sont chargés de manière noire. Collection de Férol. 401 fr. — *La Femme à la flèche.* (B. 202.) Cl. 199. Épreuve avec beaucoup de barbes. Collection Bohm. 300 fr. — *Le Paysage aux trois arbres.* (B. 212.) Cl. 209. Magnifique épreuve d'un des plus beaux paysages de Rembrandt. Collection Aylesford. 1,800 fr. — *Le Paysage au carrosse.* (B. 215.) Cl. 202. Collection J. Barnard et Aylesford. 505 fr. — *Le Paysage aux trois chaumières.* (B. 217.) Cl. 214. Épreuve du troisième état, avec les travaux à la pointe sèche non ébarbés et d'un effet très-brillant. Collections Wolterbreck, Van den Zande et de Férol. 300 fr. — *Portrait de Faustus.* (B. 270.) Cl. 267. Épreuve d'un premier état inconnu à Bartsch et Claussin, avant plusieurs travaux, notamment ceux à la pointe sèche sur l'épaule droite du personnage. 275 fr.—*Portrait de Clément de Jonge.* (B. 272.) Cl. 269. — Épreuve du premier état, sur papier du Japon, avec le haut du fond blanc et avec les tailles écartées qui traversent le dossier du fauteuil. Collection J. Barnard. 280 fr. — *Portrait du vieux Haaring.* (B. 274.) Cl. 271. Collections J. Barnard et Edward Astley. 400 fr. — *Portrait de Jean Lutma.* (B. 276.) Cl. 273. Épreuve du premier état, avant la croisée dans le fond et avant les noms de Lutma et de Rembrandt. Collection J. Barnard et J.-J. Johnson. 1,860 fr. — *Portrait du Bourgmestre Six.* (B. 285.) Cl. 282. Superbe épreuve du deuxième état, avec le nom du maître, Rembrandt, f. 1647, les chiffres 6 et 4 placés à rebours, dans la marge à droite, mais avant les nom et prénom du personnage dans la marge à gauche. Elle porte au verso la signature de don Artaria, et elle provient de la collection de Férol, où elle a été vendue *cinq mille cinq cent cinquante francs*, plus le cinq pour cent. Elle provenait antérieurement de la collection du prince Esterhazy, et fut, dit-on, soustraite à Vienne par un valet de chambre infidèle. 5,251 fr. — *Nègre blanc.* (B. 339.) Cl. 329. Épreuve avec le fond sale, et portant au verso la signature P. Mariette, 1693. De la plus grande rareté. 206 fr. — *Vieille qui dort.* (B. 350.) Cl. 340. Collection Aylesford. Épreuve d'un morceau recherché, qui a été gravé sur bois dans la *Gazette* du 15 avril 1859. 71 fr. — *Jeune Fille avec un panier.* (B. 356.) Cl. 346. Reproduit sur bois dans la *Gazette* du 15 avril 1859, p. 85. 30 fr.

Ribera (Joseph), dit l'Espagnolet. *Le Martyre de saint Barthélemy.* (B. 6.) Très-rare épreuve portant la signature de P. Mariette 1677. Collection du chevalier D***. 300 fr.

Roos (Jean-Henri). Différents *Moutons et chèvres.* (B. 1 à 9.) Suite de neuf estampes. Épreuves du premier état, avant divers travaux ajoutés par le maître. 380 fr. — Différents *Moutons et chèvres.* (B. 10 à 17.) Suite de huit estampes. Épreuves avant les numéros, avant divers travaux ajoutés par le maître et avant l'adresse de J. de Ram. 395 fr. — *La Bergère.* (B. 31.) Épreuve du premier état, avant le coin supérieur gauche arrondi et avant le trait échappé, près de la croisée qui se voit au haut de la ruine à droite. État non décrit par Bartsch. 235 fr.

Baldini (Baccio). *Le prophète David.* (Bartsch, 5.) Rare épreuve du premier état. 255 fr. — *La Sybille delphique.* (B. 37.) Rare épreuve provenant de la collection E. Durand. 215 fr.

Maître au monogramme B. M. *Le corps mort de Jésus-Christ au pied de la croix,* soutenu par la sainte Vierge, entouré de trois saintes femmes et de saint Jean. Pièce inconnue à Bartsch. Haut., 224 mill.; larg., 160 mill. 620 fr.

Maître a l'ancre B. R. *La Vierge assise sur un banc de gazon.* Le chiffre de

l'artiste est au milieu d'en bas. (B. 4.) Épreuve du premier état, avant la retouche et avant que les têtes de la Vierge et de l'enfant aient été entourées de rayons fort poussés au noir. Collections Wilson et W. Esdaile. 700 fr.

Maître au monogramme... (Ne pouvant figurer ici le monogramme, nous renvoyons le lecteur à Bartsch, t. VI, p. 68). *Le Concert.* Un jeune homme accompagne de la guitare une jeune femme qui joue du tympanon. Le chiffre de l'artiste est au milieu d'en bas. Ce sujet est renfermé dans un rond. (B. 19.) Épreuve de la plus grande rareté. Collections de Fries, Praun, Wilson et W. Esdaile. 515 fr.

Maître au monogramme... (t. VI, p. 67, du *Peintre-Graveur* de Bartsch.) *La sainte Vierge.* La Vierge debout, vue de face, tenant une pomme de la main droite, et portant l'enfant Jésus sur le bras gauche. Le monogramme est gravé vers la droite d'en bas. (B. 3.) Collections de Fries, Praun, Wilson et W. Esdaile. 310 fr.

Maître au monogramme... (t. VI, p. 361, du *Peintre-Graveur* de Bartsch.) *Jésus-Christ tenté par le démon.* Le Christ est debout à la gauche de l'estampe, et parle au démon, qui est sous la forme d'un monstre hideux. Le chiffre de l'artiste est gravé au milieu d'en bas. (B. 1.) Belle épreuve d'une estampe très-rare. 430 fr.

Maître au monogramme S. Dix-sept pièces d'une *Passion de Jésus-Christ*, compositions de beaucoup de figures, dans des ronds entourés de bordures richement ornementées. Haut., 160 mill.; larg., 120 mill. Ces dix-sept pièces font partie d'une suite d'une extrême rareté, et qui est inconnue à Bartsch; mais elle sera décrite par M. Passavant dans son catalogue. 380 fr.

Ruysdael (Jacques). *Les Voyageurs.* (B. 4.) Épreuve avant les nuages et où le ciel, à droite, n'est indiqué que par de légers travaux, avec des retouches au pinceau, probablement de la main du maître. Cet état est le même que Bartsch décrit dans son ouvrage, t. I, p. 314 et 315, comme l'ayant vu dans le cabinet de M. le comte de Fries, et qu'il indique extrêmement rare. 1,280 fr. — *Le Bouquet de trois chênes.* Superbe épreuve à l'eau-forte pure, avant l'adresse de Fr. W. *excud.* et avant la bordure légèrement indiquée. État non décrit par Bartsch. 910 fr.

Saft-Leven (Herman). *Le chemin par-dessus la montagne.* (B. 32.) Magnifique épreuve de ce beau paysage, dont Bartsch n'a décrit que la copie qui est en contre-partie. La marque du maître se voit au milieu du bas de l'estampe. 215 fr.

Schongauer (Martin). *L'Annonciation.* (B. 3.) Magnifique épreuve. 1,180 fr. — *La mort de la Vierge.* (B. 33.) Magnifique épreuve, extrêmement rare. Collection Johnson. 2,700 fr. — *Saint Antoine tourmenté par les démons et porté en l'air.* (B. 47.) Épreuve de la plus grande rareté, d'un état non décrit par Bartsch; elle est avant la prolongation des petits traits horizontaux jusqu'au milieu de l'estampe à gauche, et avant plusieurs autres intercalés dans le haut. Bien conservée, mais remargée. Cette même épreuve avait été vendue 2,500 fr. à la vente du chevalier D..., de Milan. 1,820 fr. — *Ecce Homo.* (B. 69.) Belle épreuve du premier état, où le monogramme est marqué hors l'arcade, c'est-à-dire sur le pan. Dans les épreuves postérieures, ce monogramme est gravé sur la pierre d'appui, près de la draperie de la Vierge. Collection Debois. 790 fr.

Visscher (Corneille). Portrait d'André Deonyzoon-Winius, dit *l'Homme au pistolet.* Épreuve avant le nom du personnage dans la marge du bas, et les dix vers de Vondel en langue hollandaise, ajoutés au-dessous du titre par une planche accessoire, avec le chiffre 1,000 sur le tonneau et l'inscription sur le papier. 610 fr. — Portrait de Vondel, célèbre poëte hollandais. Première épreuve avec la statue du Faune que l'on voit

au haut de la gauche, qui a été changée par celle de la Foi dans les épreuves postérieures, avec le nom de Visscher sur la tablette qui est vers la gauche, sous les livres, remplacé depuis par une tête de Faune, avant l'inscription sur le papier que tient le personnage, et avant la lettre. Collection Verstolk de Soelen. 600 fr.

VENTE DES CURIOSITÉS DE LA COLLECTION DAIGREMONT

(SUITE ET FIN)

Porcelaine. Famille archaïque. Cette porcelaine est parfaitement distincte de toutes les autres; sa pâte blanche, mate, ses couleurs nettes, un peu froides, son style rigide, la caractérisent suffisamment. C'est la première qualité coloriée du Japon de Julliot, et la porcelaine ancienne à fleurs de Chine de Gersaint. Cette remarquable poterie, sortie probablement de la Corée, a servi de modèle, non-seulement aux autres ateliers orientaux, mais à toutes les fabriques d'Europe. Elle était particulièrement recherchée au XVIIe siècle, et sa rareté augmente tous les jours.

Vases cylindriques à col court et évasé entièrement émaillés; le fond est en vieux rouge de cuivre sur lequel est en réserve un dragon dans les nuages; deux zones vertes portent des médaillons émaillés jaunes et des ornements en réserve avec chrysanthèmes; des feuilles d'eau, vertes, ornent la base du col. Haut., 29 cent. Ces vases sont montés en bronze doré ancien, style Louis XV. Magnifique ouvrage coréen, aujourd'hui d'une excessive rareté. XVe siècle. 1,300 fr.

Bleu turquoise et vieux violet. Ces deux couvertes ont été confondues, dans certains catalogues, parmi les *céladons :* c'est une erreur; elles s'appliquent, non sur les vases crus, comme les autres émaux, mais sur pâte déjà passée au four, ou *biscuit;* elles ont d'ailleurs pour base une vitrification plombique, et se rapprochent ainsi de nos vernis tendres; aussi on les nomme chimiquement *couleurs de demi-grand feu.*

Violet et bleu turquoise. Vase figuratif; une carpe en vieux violet enlacé par son carpeau, et se dressant sur un rocher au milieu des plantes aquatiques teintes en bleu turquoise. Haut., 44 cent. Ce magnifique groupe, d'une couleur des plus riches, est posé sur un pied en bois sculpté à jour, forme rustique. Vieux travail chinois. Provient de la collection Denon. 4,400 fr.

Céladons. On doit entendre, par *céladon,* une couverte semi-opaque ou nébuleuse, appliquée au grand feu sur la porcelaine. Les plus anciens céladons ont pour subjectile une pâte brune et lourde. A mesure qu'on se rapproche des époques modernes, cette pâte s'épure et tend à rappeler celle de la porcelaine ordinaire. Le céladon a été usité dans tout l'Orient; on le trouve en Chine, en Perse et au Japon. Souvent appliquée sur une pâte primitivement gaufrée ou sculptée, cette couverte remplit les cavités qu'elle colore, et augmente ainsi le relief naturel des dessins; c'est là ce qu'on appelle *céladon fleuri.*

Deux bouteilles en *céladon fleuri* vert d'eau, à rinceaux élégants, terminés par des pivoines. Ces vases sont transformés en aiguières au moyen d'une riche monture rocaille, en bronze doré. Haut. totale, 37 cent. Beau travail chinois, très-ancien et très-fin. 900 fr.

Craquelés et truités. Les Orientaux ont trouvé le moyen de composer des couvertes dont le retrait est plus considérable que celui de la pâte sous-jacente, et qui se séparent, en se refroidissant, en une foule de segments irréguliers formant réseau. On

appelle *craquelé* le réseau à grandes mailles, et *truité* celui à très-fines fendillures. La couleur des craquelés est variable, sous le double rapport du céladon qui lui sert de base et de la matière qui remplit ses fentes. Le craquelé peut être rempli de noir (encre), de rouge (ocre), de jaune et de pourpre (teintures minérales). Son fond varie du blanc de *riz cuit* au *gris mat*, au *jaunâtre* et au *chamois foncé brun;* on trouve des *céladons craquelés*. La matière des craquelés est une pâte brune semblable à celle des céladons.

Deux élégants cornets, avec anneau renflé vers le milieu; porcelaine de *Long-thsiouen truitée*, couleur feuille de camellia. Haut. des vases, 13 cent.; ouvert., 8 cent. Ils ont reçu une monture moderne en vermeil, de style Louis XV, par Quentin. Admirable travail chinois ancien et probablement du xve siècle. Proviennent de la vente Monticour. 455 fr.

Décor soufflé. Les Chinois ont imaginé de décorer la porcelaine en appliquant, sur son émail, une couleur soufflée au moyen d'une gaze trempée dans cette couleur et fixée à l'extrémité d'un tube de bambou; l'insufflation dépose partout des points, quelquefois contigus, parfois espacés. Il arrive qu'à la cuisson ces points se parfondent, coulent et forment des veinules. Quand le travail a réussi, les bulles contiguës crèvent, formant une imitation de fin réseau de dentelle, et la pièce est sans prix.

Lagène à panse légèrement aplatie et à anses, fond bleu pâle, semé d'un soufflé rouge merveilleusement réussi. Haut., 135 millim. Larg. de la panse, 70 millim. Cette pièce est montée sur un pied rocaille, en argent doré, par Quentin. Provenant de la vente Monticour. Délicieuse pièce, de la plus parfaite réussite et d'une excessive rareté; travail chinois du milieu du xvii[e] siècle. 500 fr.

Porcelaine bleue. Les porcelaines décorées en bleu sont les plus anciennes et les plus estimées au Céleste-Empire. Elles présentent, comme dessin, toutes les formes adoptées pour l'ornementation des pièces en couleur des diverses familles archaïque, chrysanthémo-pæonienne, verte et rose. Quelquefois les vases sont entièrement couverts en beau bleu, dit *fouetté;* il est posé par insufflation, soit sous la couverte, soit avec celle-ci. Une riche ornementation en or rompt son uniformité.

Bleu fouetté. Potiche cylindrique couverte, d'un beau bleu fouetté, divisée en quatre médaillons par des fonds partiels d'or à ornements en réserve. Les grands médaillons sont occupés par des paysages en or avec personnages. Cette magnifique pièce a été montée en fontaine à thé, dans les premières années du xviii[e] siècle. Un pied à rinceaux, en bronze doré, une cannelle à bec ornemental sortant d'un beau mascaron, et des anses à mascarons attachées sur les hanches, complètent sa parure. Haut., 51 cent. 450 fr.

Bronze. Très-belle statuette en bronze florentin. Femme debout représentant l'Astronomie, ciselure d'une grande finesse et belle patine; socle carré en bois de Saint-Laurent pétrifié. Haut., 37 cent. 1,400 fr. Vente du baron Michel.

VENTES PROCHAINES

VENTES SOLTYKOFF, PARGUEZ ET DECAMPS

L'abondance des matières nous oblige à renvoyer au prochain numéro les détails de la vente Soltykoff. L'acquéreur de cette splendide collection avait craint que la nou-

velle que nous donnions dans le dernier numéro de la *Gazette* ne nuisît au succès; mais la vacation du mardi 9 avril ayant à elle seule produit au delà de 300,000 francs, nous espérons qu'il comprendra aujourd'hui dans son sens véritable ce que tous nos lecteurs avaient parfaitement compris. On a cru, on a répété de toutes parts dans le public, et même parmi les mieux informés, que le gouvernement avait proposé à M. le baron Sellières de lui reprendre son acquisition en bloc pour en doter nos musées nationaux. Il n'y avait rien là que de très-honorable pour les deux parties. En admettant que la nouvelle que je donnais fût exacte (et l'on sait par combien de phases avait déjà passé cette collection, ce qui semblait légitimer les bruits que j'avais recueillis), M. Sellières ne courait point les hasards de l'hôtel Drouot, et le gouvernement, pour une somme relativement peu importante, comblait dans les galeries du Louvre, dans les vitrines de l'hôtel Cluny, des vides qui deviennent de jour en jour plus irréparables. La collection Soltykoff renfermait une histoire unique de l'orfévrerie religieuse. En payant hier au delà de *soixante mille francs* une table, un miroir, une horloge damasquinés, ciselés et niellés, de la plus pure Renaissance, les amateurs ont montré quel prix ils attachaient à ces rares épaves de l'ameublement civil qui, à travers mille dangers, ont surnagé jusqu'à nos jours. Il est triste de penser que chaque jour l'Angleterre nous enlève un des élégants spécimens du luxe intérieur des Valois, et que la France assiste impassible à cette émigration de matériaux sans prix pour les travailleurs. Espérons qu'aux vacations qui vont continuer pendant la fin du mois d'avril, les amateurs français videront leur bourse, par patriotisme autant que par amour de la curiosité.

Nous rappellerons à nos lecteurs que la vente de la collection Parguez aura lieu les lundi, mardi et mercredi prochains. Samedi, exposition particulière; dimanche, exposition publique. Cette collection, qui fut commencée dès 1816, c'est-à-dire à l'aube de la lithographie, et continuée jusqu'aux premières années de 1830, a réuni en entier, ou par les échantillons les plus intéressants, les œuvres de Charlet, d'Horace Vernet, de Géricault, de Bonington, d'Ingres, etc., etc. Nos lecteurs peuvent en demander le catalogue chez M. Delbergue-Cormont et chez M. Vignères, expert chargé de mettre sur table.

Enfin, les lundi 29 et mardi 30 avril, M. Escribe présidera à la dispersion de cet atelier de Decamps, retardée jusqu'à ce jour par des formalités purement judiciaires. Les amateurs y trouveront une centaine de ces beaux dessins toujours si colorés et si fermes, des croquis, des pastels, et près de quarante tableaux terminés ou esquisses avancées. Nous ne pouvons que répéter les dernières lignes de la notice de ce catalogue, rédigé avec un soin qu'apprécieront ceux qui, dans l'avenir, feront des travaux sérieux sur nos contemporains : « Nous exposons, dit M. Francis Petit, ces toiles, *l'École turque, l'Anesse de Balaam, Polyphème, le Braconnier*, etc., absolument telles que nous les avons recueillies. Quelques-unes étaient prêtes à partir pour Paris au moment où une mort fatale a saisi le grand artiste. D'autres portent des traits de crayon ou des indications de tons qui devaient préciser une forme ou modifier un effet. » Pour nous, qui avons eu le rare bonheur de les examiner toutes, une à une, dans l'atelier du maître, à Fontainebleau, nous pouvons affirmer qu'elles sont toutes dignes de la haute faveur qui entoure ce nom glorieux.

PH. BURTY.

P. S. Une vente qui intéressera vivement les amateurs est celle des livres d'art tirés du cabinet de M. C. B., qui sera dirigée par M. Aubry, et dont le catalogue s'imprime en ce moment. Il y a bien longtemps qu'une pareille collection n'a été mise en

vente. Les livres de ce genre deviennent de plus en plus rares, surtout lorsqu'ils ont été choisis avec tant de compétence et qu'ils se trouvent en si belle condition et en exemplaires enrichis tantôt de notes, tantôt de gravures relatives au texte.

NÉCROLOGIE : M. ZACHÉE PRÉVOST

Un graveur sérieusement habile, un des hommes restés fidèles aux traditions sévères de notre école et au respect d'un art que les défaillances du goût ne compromettent guère moins aujourd'hui que les faux progrès mécaniques, M. Zachée Prévost, vient de succomber, frappé de mort subite, à l'âge de soixante-quatre ans. Même en dehors des circonstances générales qui, depuis quelques années, condamnent la gravure à une sorte d'impopularité, le talent de M. Prévost n'était pas, il est vrai, de ceux auxquels appartiennent les succès faciles et les suffrages de la foule. Très-bien informé au fond, mais un peu contraint dans l'expression de cette science même, il ne réussit parfois qu'à laisser pressentir sa force secrète, à recommander à l'estime des hommes du métier des qualités que des juges moins compétents ne devaient avoir peut-être ni le loisir d'étudier patiemment, ni la faculté de bien reconnaître. Et cependant, quelle que soit, dans les planches gravées par M. Prévost, la réserve pittoresque, la timidité, si l'on veut, qui dérobe aux intentions partielles quelque chose de leur netteté ou de leur valeur, l'ensemble du travail ne manque pas de franchise. La signification générale du modèle qu'il s'agissait d'interpréter est comprise et rendue avec une sagacité peu commune, et si la traduction des détails ne laisse pas çà et là d'accuser la défiance ou l'effort, l'aspect des tons, des lignes, et les caractères de l'effet sont exprimés sans équivoque. On peut citer, comme des spécimens remarquables de cette manière à la fois ample et modeste, les *Noces de Cana*, le *Repas chez Simon le Pharisien*, gravures au burin d'après Paul Véronèse, *l'Improvisateur napolitain*, le *Retour de la fête de la Madone de l'Arc*, *les Moissonneurs* et *les Pêcheurs*, gravés à l'aqua-tinte d'après Léopold Robert; enfin, d'après le même peintre et au moyen des mêmes procédés, l'*Enterrement d'un aîné de famille de paysans romains*, une des meilleures estampes en ce genre qui aient été publiées de nos jours. M. Prévost s'était formé dans l'atelier de Bervic, où il avait eu pour condisciple M. Henriquel, qui devait devenir ensuite, et rester jusqu'à la fin, son conseil le plus écouté et l'un de ses plus chers amis.

Nous venons de mentionner les planches les plus considérables que M. Prévost ait signées. Il en est d'autres, telles que la *Corinne*, d'après Gérard, et le *Saint Vincent de Paul*, d'après Paul Delaroche, où l'on achèvera de reconnaître les inclinations loyales, le savoir sans ostentation, toutes les habitudes consciencieuses de son talent, talent probe et honnête comme le cœur d'où l'inspiration lui venait, simple et digne comme cette vie à laquelle n'ont été épargnées ni la pauvreté au début, ni les luttes, ni les dures épreuves, et qui, en cessant aujourd'hui, nous lègue, avec les œuvres et le nom d'un artiste, d'autres souvenirs qui commandent aussi justement le respect.

H. D.

Le directeur : ÉDOUARD HOUSSAYE.

PARIS. — IMPRIMERIE DE J. CLAYE, RUE SAINT-BENOÎT, 7.

RECHERCHES

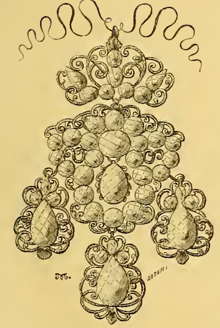
SUR

L'HISTOIRE DE L'ORFÉVRERIE FRANÇAISE

II

DIX-SEPTIÈME SIÈCLE

(Suite.)



Si Louis XIV n'eût pas aimé l'orfévrerie, il y eût vraiment mis de la mauvaise grâce. Ses premiers jouets furent des bijoux, et, à voir auprès de son berceau tant d'or, de diamants et de perles, il eût pu se croire au pays des fées. On l'avait entouré de jeunes gentilshommes de son âge, qui imaginaient, du meilleur de leur cœur, que le fils de Louis XIII était tout au moins un demi-dieu, et qui, pareils à de petits mages, venaient offrir les plus riches présents à l'enfant prédestiné. Loménie de Brienne, celui qui fut plus tard secrétaire d'État, et qui nous a laissé de si charmants Mémoires, était au nombre des jeunes courtisans de Louis XIV. Il a parlé avec complaisance des cadeaux qu'il faisait au roi futur, et ces cadeaux étaient vraiment des œuvres d'art. Il raconte qu'il fit présent à son royal camarade d'un petit canon d'or, si léger qu'il eût pu être traîné par une puce, et il ajoute : « Je lui donnai aussi des cannes et des bâtons garnis d'orfévrerie de la façon de Roberdet, mon compère,

ouvrier inventif et industrieux[1]. » Voilà, j'espère, un artiste inconnu : comme il n'a jamais eu l'honneur d'être garde du métier à Paris, nous ne saurions rien sur son compte, si l'auteur du *Cabinet des singularités* n'avait pris la peine de nous dire que François Roberday, associé à un de ses confrères, donna le *mai*, en 1655, à l'église Notre-Dame. Nous ne sommes pas autrement informés de ses mérites, mais Brienne a goûté son talent, et c'est bon signe, car Brienne était un des plus fins connaisseurs de son temps.

Au canon qui lui avait été donné par son ami, le dauphin put bientôt ajouter toute une armée, et je n'ai pas besoin de dire que les soldats dont on lui fit cadeau n'étaient pas de plomb ou de papier peint, comme ceux qui ont amusé notre enfance. Le compilateur de la *Bibliothèque lorraine*, dom Calmet, est curieux à entendre sur ce point : « Merlin, orphèvre lorrain, écrit-il, travailla à Paris en qualité d'orphèvre du roi Louis XIII, pour l'instruction du roi Louis XIV, et fit les machines de guerre et une petite armée, tant infanterie que cavalerie, en petit et en argent, sur les modèles que Charles Chassel, sculpteur de Nancy, demeurant à Paris, lui fournissoit. » Certes, c'était là de l'argent bien employé; mais Louis XIV prit goût à ce jeu, et, stratége avant l'âge, il put, à l'aide des petits soldats de Merlin, préparer ses batailles futures. Quant à l'artiste qui avait consenti à ciseler dans l'argent ces figurines militaires, c'était un orfévre habile et digne de travaux plus graves. Louis XIV se souvint plus d'une fois qu'il lui avait appris l'art de la guerre. Dès 1647, il le logeait au Louvre; en 1660, il lui accordait un appartement plus vaste et plus commode, et il lui en laissa la jouissance jusqu'à sa mort, survenue vers 1697. Parmi les œuvres de Thomas Merlin dont les historiens nous ont transmis le souvenir, il faut compter deux superbes reliquaires d'argent doré, qu'il avait faits pour l'église des Petits-Pères. Le premier, destiné à renfermer un des os de sainte Thérèse, représentait l'austère illuminée, tenant dans ses bras le petit dauphin. Cet ouvrage avait été fondu et ciselé en 1664, en exécution d'un vœu fait par Anne d'Autriche et par Marie-Thérèse. L'autre reliquaire, offrande du frère Fiacre, religieux de la maison, représentait saint Cyriaque. Ces deux grandes pièces avaient été exécutées d'après des modèles d'Étienne Le Hongre, car nous allons, de plus en plus, voir les orfévres, même les plus habiles, demander des inspirations aux sculpteurs, et quelquefois aux peintres.

C'est du moins ainsi qu'ils opéraient, lorsque les sujets qu'ils avaient à traiter comportaient des figures de quelque importance. Les divers arts

1. *Mémoires de Brienne*, I, p. 222.

commençaient dès lors à se spécialiser, et le temps allait bientôt venir où l'orfévre, bien différent de ce qu'il était au XVIe siècle, ne devait plus être que l'habile metteur en œuvre des idées d'autrui. Il pouvait, au contraire, se passer de tout secours pour la fabrication des pièces de vaisselle d'or ou d'argent que les grands seigneurs faisaient faire pour le service de leurs tables. Cette vaisselle, un peu lourde d'aspect, ne présentait que quelques godrons, quelques moulures d'une exécution facile. Le grand fournisseur des princes et des financiers était alors René de La Haye, un maître renommé qui avait vieilli dans la pratique de son art. C'est de lui que Gui Patin veut nous parler lorsqu'il dit, dans une lettre de 1649, que la vaisselle d'argent que le duc de Mercœur fait faire à l'occasion de son mariage se fabrique « chez le bonhomme de La Haye. » Bonhomme en effet, car il était alors aux derniers jours de sa vie, si bien occupée de grands travaux, si bien remplie des plus brillants honneurs. Le nom de René de La Haye figure pour la première fois, en 1623, dans la liste des gardes du métier ; en 1639, il était doyen de l'orfévrerie, et plus tard il fut échevin et juge-consul. Parent des Courtois, et sans doute aussi de Jean de La Haye, qui avait travaillé pour Gabrielle d'Estrées, il appartenait à une famille depuis longtemps vouée au commerce et à la mise en œuvre des matières précieuses. Mais nous ne saurions dire si, dans sa longue carrière, il a jamais touché à l'art ; il est certain qu'il ne semble avoir été employé ni pour le service du roi, ni pour celui de l'Église.

Bien différent de René de La Haye fut ce Jean Gravet, dont Louis XIII et Louis XIV occupèrent successivement les mains habiles. C'est, à n'en pas douter, celui-là même que Marolles appelle inexactement Jean Grenet. Dans le brevet du 11 janvier 1643, qui lui attribue un logement au Louvre, le roi le qualifie de marchand orfévre de sa bonne ville de Paris ; il mentionne la capacité et l'expérience qu'il s'était acquises dans son art ; enfin il le range parmi les orfévres attachés au service de sa maison. Mais Louis XIII, qui allait mourir, eut à peine le temps d'utiliser le zèle de Gravet. Heureusement, Louis XIV continua à le traiter avec bienveillance, et permit même qu'on lui confiât l'exécution d'une pièce des plus importantes, je veux parler de la *nef* qui, placée chaque jour sur sa table, formait le principal ornement du couvert royal. Mais, ici encore, on ne crut pas qu'un simple orfévre pût, à lui seul, venir à bout d'une œuvre aussi solennelle ; on adjoignit donc à Jean Gravet deux collaborateurs, Lebrun d'abord, qui donna le dessin de la nef, et le sculpteur Laurent Magnier, qui en fit un petit modèle en bois et en cire. Gravet n'eut plus qu'à le faire fondre en or, à réparer le travail, à en ciseler les

ornements et les arêtes, car il était avant tout ciseleur. Quand mourut Jean Gravet?... Nul ne l'a dit encore.

C'est aussi par son talent dans la ciselure que Girard-Debonnaire sut se rendre célèbre. Marolles prétend qu'il y excella. Nous aurions aimé à parler de cet artiste avec quelque détail; mais, sur Girard-Debonnaire, nous n'avons pu encore découvrir que trois dates, qui ne sauraient suffire, même pour la biographie la plus succincte. Il apparaît pour la première fois, sous le simple nom de Girard, dans un arrêt de la cour des aides du 14 juin 1655. Il était alors orfévre du prince de Condé; mais il ne faisait pas partie de la communauté des maîtres de Paris, car la cour lui refuse le droit de tenir boutique en la ville ou dans les faubourgs, et de vendre aucune marchandise d'orfévrerie. Peu après sans doute il régularisa sa situation, car en 1658 il eut l'honneur d'offrir à Notre-Dame le *mai* traditionnel; enfin, il était garde du métier en 1669. Nous le perdons de vue après cette date.

Nos renseignements ne sont guère moins incomplets en ce qui touche la vie et les œuvres de l'orfévre du cardinal Mazarin; Brienne nous apprend qu'il s'appelait Lescot. Le cardinal, on le sait, avait réuni dans son palais des curiosités du plus grand prix. Brienne parle avec admiration de cette collection merveilleuse : « Que de chenets et de brasiers d'argent! écrit-il; que de lustres de cristal et d'orfévrerie! combien de bras et de plaques de vermeil doré!... combien de miroirs garnis de plaques d'or et d'argent! » Et il ajoute : « Le cardinal étoit curieux, sans toutefois se connoître parfaitement aux belles choses, excepté aux pierreries, auxquelles il se connoissoit en perfection. Lescot, son orfévre-joaillier, a bien fait ses affaires avec lui. » Or, les documents imprimés nous mettent en présence de trois Lescot : Matthieu, Raymond et François, qui tous trois furent gardes de l'orfévrerie. Matthieu, qui travaillait en 1612 et en 1627, paraît être le chef de la famille et pourrait être écarté; il resterait à savoir lequel, de Raymond ou de François, a pu « faire ses affaires » avec Mazarin[1]. En attendant qu'un hasard heureux nous apprenne ce que nous ignorons, nous trouvons, dans un livre récemment publié et tout plein de choses excellentes, la preuve que la renommée de François Lescot s'était répandue en province. La ville d'Angers ayant, en 1650, à faire un cadeau au duc de Rohan, fit acheter chez lui, pour les offrir au nouveau gouverneur, « trois grands bassins, deux ronds et

1. Raymond Lescot fut garde du métier en 1631, conseiller de ville en 1639, consul en 1641, échevin en 1648, et juge en 1656. — François, qui donna le *mai* en 1633, fut garde en 1642 et en 1652; il ne reparaît plus après cette date.

un en ovalle, six flambeaux et deux éguères ou pots couverts, le tout d'argent blanc [1]. »

Pour en revenir au cardinal Mazarin, il est très-vrai, comme le dit le comte de Brienne, qu'il avait la passion des pierreries. Il possédait les plus beaux diamants du monde, et la cassette où il les renfermait était au nombre des trésors qu'il lui fut si pénible de quitter. Aux dernières heures de sa vie, il ouvrait encore ce coffret si bien garni, et, y plongeant ses doigts amaigris, il prenait une à une, pour les regarder encore, les pierreries qu'il avait tant aimées. Il s'inquiéta du sort des plus belles, et, dans ses libéralités dernières, il prit soin de les mettre en des mains intelligentes. Il légua à Anne d'Autriche un diamant de la plus belle eau; à la jeune reine, un bouquet en brillants; à Monsieur, trente émeraudes d'un grand prix. Louis XIV eut, pour sa part, dix-huit gros diamants, que le cardinal avait nommés, de son nom, les *mazarins,* et qui, dans ses ambitieuses espérances, devaient rester aussi célèbres que le *Sancy,* et contribuer à perpétuer parmi les hommes le souvenir de sa renommée. La plupart des pierreries de Mazarin n'étaient pas montées, car c'était alors le luxe suprême de conserver — comme le faisaient les rois — ces trésors splendides et inutiles.

Toutefois, la coquetterie intelligente des femmes ne s'accommoda pas de cet usage. D'après les principes qu'elles ont fait prévaloir, on ne capitalise pas les diamants, on s'en sert, on en fait l'élément d'un bijou, la décoration d'un habit de fête. Les femmes ont raison en ce point comme en tant d'autres, et nous sommes de leur avis pour préférer au caillou, qui n'a d'autre valeur que son prix vénal, la pierre taillée et montée que d'habiles ouvriers ont su transformer en objet d'art. Le diamant n'est pas fait pour cacher sa vive étincelle dans les obscures profondeurs d'un écrin; il lui faut les soirs radieux et l'éblouissement des grandes lumières; et la perle, surtout, veut être portée, cette perle qui, ainsi que l'a dit le tendre poëte de *la Mer,* semble, au tiède contact d'une blanche épaule, réchauffer ses teintes blondes et s'imprégner de je ne sais quel mystère d'amour.

Les belles élégantes du XVIIe siècle n'eurent sans doute qu'un vague pressentiment de ces délicatesses; mais, comme l'avaient fait leurs aïeules, comme le firent leurs petites-filles, elles prétendirent montrer au grand jour les trésors qu'elles possédaient. Elles adoraient le bijou. Lors de la fête donnée en 1645 au Palais-Royal, à l'occasion du

1. Célestin Port, *Inventaire des archives de la mairie d'Angers*, p. 104 et 448; 1861.

mariage de Marie-Louise de Gonzague avec le roi de Pologne, Anne d'Autriche, déjà sur le déclin de l'âge, apparut tout à coup parée et resplendissante. Aux richesses toutes royales de son costume, elle avait ajouté une « chaisne de perles d'une extraordinaire grosseur, et une croix de gros diamants d'où pendoient trois perles en forme de poire encore beaucoup plus grosses que les précédentes et d'un très-grand prix. » En cette même journée, le roi Uladislas, qui, il est vrai, avait à se faire pardonner ses cheveux grisonnants, fit remettre à sa jeune femme une bague estimée plus de cinquante mille livres. Quelques heures passées à Versailles dans la galerie des portraits font assez bien connaître ce qu'était le bijou pendant la jeunesse de Louis XIV. L'émail n'avait pas complétement disparu, mais déjà il devenait plus rare, il se combinait d'une manière moins heureuse avec l'or ou avec les pierreries. Celles-ci, au contraire, étincelaient de toutes parts. Dans les effigies qui nous sont restées des héroïnes de la Fronde, on peut étudier la richesse des pendeloques, parfois un peu lourdes, qui brillent à leurs oreilles, des rangs de perles qui font trois ou quatre fois le tour de leur col, et des agrafes qui ferment — mais si peu ! — leurs corsages opulents. Un fait significatif prouve ici que, dans l'idéal du temps, ces brillants accessoires faisaient, pour ainsi dire, partie de la femme. Des peintres, oubliant la loi essentielle de leur art, eurent un instant la bizarre idée d'enchâsser dans leurs portraits des verroteries et des paillettes qui, se détachant en relief sur les vêtements et sur les chairs, imitaient, tant bien que mal, les bijoux véritables dont se paraient leurs modèles. L'exposition archéologique de Chartres nous a montré en 1857 deux portraits, qui appartenaient alors à M. le duc de Montmorency, et qui représentaient l'un la princesse de Condé, l'autre la duchesse de Longueville; toutes deux portaient des couronnes et des colliers faits de pierres fausses enchâssées dans le panneau. Cette déplorable aberration ne fut donc pas, de la part des artistes, une concession au mauvais goût des coquettes de la bourgeoisie; c'étaient des princesses qui se faisaient peindre et enjoliver de la sorte. L'erreur était manifeste, mais nous avons dû l'invoquer à l'appui de notre thèse, car, en matière d'histoire, l'absurde même est un témoin.

Ce goût excessif pour les pierreries se montra dans tout son éclat aux cérémonies du mariage de Louis XIV en 1660. Les écrivains qui ont raconté le triomphant voyage des Pyrénées ne nous ont laissé ignorer aucune des splendeurs qui furent déployées en cette occurrence par les deux cours de France et d'Espagne. Matthieu de Montreuil, celui-là même que madame de Sévigné accusait d'être « douze fois plus étourdi qu'un hanneton, » et qui, ce jour-là, se montra un chroniqueur très-exact et

très-curieux du détail, Montreuil a décrit avec soin les fêtes et les costumes ; c'est par lui que nous savons que « Mademoiselle avoit vingt rangs de perles en écharpe sous sa gorge, à sa teste et à ses manchettes. » C'est aussi lui qui nous dit que, pendant la cérémonie du mariage, la jeune reine portait une couronne d'or, et que « madame de Noailles, sa dame d'atour, la lui soutenoit par derrière, de peur que la pesanteur ne luy fist mal. » Cette couronne, si lourde au jeune front de Marie-Thérèse, était l'œuvre d'un artiste espagnol, et c'est ici le cas de remarquer que, par deux fois, pendant le cours du XVIIe siècle, notre art se trouva en contact avec l'art de nos voisins. Il semblerait, si l'on devait s'en tenir aux textes, qu'en 1660 comme en 1615, le mariage du roi avec une princesse de l'autre côté des Pyrénées ait coïncidé avec une sorte d'invasion du goût espagnol en France. Montreuil, que nous citions tout à l'heure et que nous aurons peut-être à citer encore, nous fournit ici une appréciation précieuse. Décrivant le festin donné par don Luis de Haro, il raconte qu'il y avait sur la table « vingt-quatre bassins de vermeil doré, et autant de soucoupes que de couverts, c'est-à-dire dix-huit, chacun sa salière à la mode d'Espagne, *qui commence à devenir la nôtre.* » Dès l'année précédente, au tirage de la loterie organisée par les soins de madame d'Olonne, le prince de Marsillac gagna « un brasier d'argent[1]. » N'est-ce pas là le *brasero* espagnol ? Peut-être, en cherchant bien, trouverions-nous d'autres exemples à citer ; mais il ne faut rien exagérer. L'influence, très-réelle en 1615, ne fut pas bien sérieuse en 1660 ; la femme de Louis XIII était un caractère, une passion, une vraie fille des maisons d'Espagne et d'Autriche ; l'épouse de Louis XIV n'est, ce me semble, qu'une figure effacée, une de ces femmes qui sont plutôt faites pour subir les influences ambiantes que pour en exercer autour d'elle. Le temps, d'ailleurs, était différent, et les deux rois le furent encore davantage. Anne d'Autriche eut sa personnalité et son action auprès d'un mari qui vécut sans maîtresses ; sous Louis XIV, le premier rôle à la cour appartint, non à Marie-Thérèse, mais à mademoiselle de La Vallière, à madame de Montespan, à la duchesse de Fontanges, et plus tard à madame de Maintenon, sans parler des étoiles moins brillantes qui gravitèrent, une heure ou une semaine, autour du soleil. Mais les unes et les autres, les plus tendres et les plus fières, elles étaient toutes profondément françaises ; elles furent de leur pays jusque dans le bijou dont elles se paraient en allant retrouver le roi dans les bosquets de Versailles. D'ailleurs, si l'art hésitait au début du règne de Louis XIII, il s'était affermi dans ses voies au moment

1. Bussy-Rabutin, *Histoire amoureuse des Gaules* (éd. Jannet, pl. 41).

où Louis XIV supprimait les Pyrénées. Lesueur était déjà mort, Poussin s'était exilé, ou plutôt il avait retrouvé à Rome sa véritable patrie; mais Lebrun restait debout dans sa force ou dans son emphase, et le roi allait remettre en ses mains la dictature des arts; aussi le mariage de 1660 et le lien de plus qu'il créait entre la France et l'Espagne n'eurent-ils qu'une influence éphémère sur les allures de la fantaisie nationale.

Les premières années qui suivirent le mariage de Louis XIV ne furent pas perdues pour l'art spécial dont nous racontons l'histoire. Le roi était jeune, il était magnifique, il aimait la vie à grand fracas; il croyait que royauté oblige, il savait qu'un demi-dieu n'a pas le droit d'être économe. Il méprisa donc cette qualité bourgeoise. Aussi, quelle fut la joie des Parisiens lorsqu'à sa rentrée à Paris, après le voyage des Pyrénées, ils le virent passer merveilleusement vêtu, avec « un chaperon relevé d'un superbe bouquet de plumes incarnates et blanches attachées d'une enseigne en diamants[1] ! » Avec quelle ivresse la cour le vit, en tant de carrousels fameux, en tant de ballets solennels, paraître, étincelant de pierreries, radieux comme le soleil dont il était le vivant reflet. Autour du roi se groupaient une foule de courtisans qui, empressés à lui complaire, rivalisaient avec lui de luxe et de magnificence. Dans ces fêtes somptueuses, le diamant n'ornait pas seulement le vêtement des princes et des grands seigneurs, il enrichissait de ses feux jusqu'aux harnais des chevaux. La *Gazette de France* nous a conservé le souvenir de quelques-unes de ces fêtes qui étonnèrent Versailles, alors en voie de renouvellement. Heureux ceux qui purent admirer les *Plaisirs de l'île enchantée*, où le roi, représentant le paladin Roger, étincelait sous une cuirasse de lames d'argent couverte d'une broderie d'or (7 mai 1664); plus heureux ceux qui, quelques jours après, furent protégés du sort au tirage de la royale loterie où se trouvaient tant de pierres fines, d'ameublements et de pièces d'argenterie ! N'eût-il pas été curieux d'assister, sans être vu, à ce fameux bal du carnaval de 1667, où Louis XIV portait « un habit moitié à la persienne et moitié à la chinoise, » tout constellé de pierreries. Le lendemain, au carrousel qui suivit le bal, Madame parut « avec une veste des plus superbes, sur un cheval blanc houssé de brocart semé de perles et de pierreries; » car le mot ici doit se répéter comme la chose. Les perles étincelaient aussi sur le caparaçon de la monture de Monsieur. Et pour le roi, peu soucieux de la couleur locale, il portait un vêtement « à la hongroise, » coupé, je le crains, par un tailleur fantaisiste, et il égalait, que dis-je ! il effaçait le soleil sous le rayonnement de son casque d'or.

1. *Histoire de la ville de Paris*, t. II, p. 1471.

Nous aurions aimé à réunir ici quelques noms d'artistes, et à désigner les maîtres à qui Louis XIV devait ces splendeurs; mais les notes que nous avons recueillies présentent de regrettables lacunes. Nous savons pourtant qu'en 1663 Gilles Légaré figurait au nombre des orfévres du roi; toutefois, il était plus joaillier qu'orfévre, suivant en cela l'exemple des deux Légaré qui avaient travaillé sous Louis XIII, et qui, d'après nos conjectures, devaient être, l'un le père, l'autre l'oncle de l'habile praticien qu'employa Louis XIV. Gilles Légaré, qui demeurait « rue de la Vieille Drapperie, devant le Palais, au Barillet, proche Saint-Pierre-des-Arcis, » nous est surtout connu par son *Livre des ouvrages d'orfévrerie,* dont Mariette fut l'éditeur, et dont les huit feuilles ont été gravées par Cauquin et par Collet. Un autre recueil, composé de six planches, nous montre, comme le premier, des modèles de broches, de cachets, de bagues et de petites chaînes. Enfin le *Nouveau livre d'ornements,* dont nous ne connaissons que le frontispice, nous apprend que Légaré vivait encore en 1692. Ces recueils sont moins riches en orfévrerie véritable qu'en joaillerie ou en bijouterie usuelle. Les pendeloques se composent de perles en poire symétriquement appendues à des nœuds d'or où s'enchâssent des rubis ou des émeraudes; les pierres, dont le méthodique assemblage forme des bracelets, parfois un peu lourds, sont taillées carrément en table, ou ne présentent que peu de facettes. La pendeloque que nous avons fait graver, et qui sert de tête de lettre à cet article, est de beaucoup la plus jolie pièce de l'artiste. C'est le bijou raisonnable, solide, sagement français, que portèrent les Montespan et les Fontanges. Mais Gilles Légaré n'a pas toujours été aussi heureux. Ses inventions font parfois paraître plus de singularité que de grâce. Et puis, — l'imprudent! — il a des idées. Dans ses cachets, dans ses chaînes de montre, il introduit ou des cœurs percés de flèches, ou le carquois de l'amour classique, et, ce qui montre chez lui un tempérament peu égayé, des têtes de mort avec des ailes de chauves-souris, des os très-galamment arrangés en croix. Nous n'aimons pas beaucoup cette bijouterie de fossoyeur. Sans esprit aujourd'hui et sans charme, elle est peu vraisemblable pour le temps. Comment se peut-il qu'en travaillant pour Louis XIV, Gilles Légaré ait cru travailler pour Hamlet?

Le roi — à cette date du moins — n'était pas aussi mélancolique. Il le fit bien voir dans les fêtes amoureuses dont nous avons parlé, dans les festins prodigieux qu'il offrait à ses convives, dans le luxe un peu exagéré qu'il mit à décorer Versailles. L'orfévrerie multiplia alors, pour lui complaire, je ne dirai pas toutes ses merveilles, mais toutes ses splendeurs. On façonna, en or et en argent, non pas des pièces de vaisselle, mais

de véritables meubles. Parmi les artistes qui furent associés à l'exécution de ces œuvres gigantesques, figure un maître, Claude Ballin, qui, dans son puissant effort, résume excellemment les aspirations de cette époque. Sa vie, telle que Charles Perrault et l'abbé Lambert l'ont écrite, peut se résumer en quelques mots. Né à Paris en 1615, et fils d'un orfévre qui n'a pas laissé de trace dans l'histoire de l'art, Claude Ballin passe pour avoir appris les éléments du dessin en étudiant les œuvres de Poussin; Perrault ajoute que, dès sa première jeunesse, « il avoit un discernement exquis pour prendre ce qu'il y a de plus beau dans l'antique, et un génie admirable pour y ajouter de son invention mille grâces et mille beautés qu'on n'avoit point encore vues. » Ballin a-t-il aussi bien compris l'antiquité que son biographe l'assure? C'est un point dont nous doutons fort. Il est certain toutefois qu'il avait pris son art au sérieux; il ne vit pas l'Italie, mais il a certainement connu les modèles de Polydore de Caravage et de ses imitateurs. M. Bérard possède, de la main de Ballin, un dessin à la sanguine qui offre une réunion de vases évidemment inspirés par le principe de l'art italien. Le sculpteur Sarrazin acheva de l'instruire; le voyant si apte à bien faire, il lui fit ciseler plusieurs bas-reliefs fondus d'après ses modèles. Le cardinal de Richelieu acheta à Ballin, qui n'avait encore que dix-neuf ans, quatre bassins d'argent de soixante marcs chacun, où l'artiste avait représenté les quatre âges du monde. Ces bassins ayant ensuite été dorés, Ballin fit, pour les accompagner, quatre grands vases « à l'antique. » Ces premières œuvres, qui ne s'écartaient pas sensiblement du goût en honneur sous Louis XIII, obtinrent un succès qui désigna bientôt l'artiste à l'attention des puissants. Claude Ballin exécuta en or émaillé la première épée et le premier hausse-col de Louis XIV, et, lorsque le nouveau roi fut sacré à Reims, ce fut à lui qu'il fit faire le « chef de Saint-Remi, » qu'il donna à la cathédrale en commémoration de cet événement. Un miroir d'or pour Anne d'Autriche, les ornements ciselés de la reliure d'un beau livre (*la Rhétorique des dieux*), des pièces d'orfévrerie pour Saint-Denis et Notre-Dame de Paris, tels sont les principaux ouvrages de Ballin. Il eut d'ailleurs tous les honneurs qu'il méritait : plusieurs fois garde du métier de 1656 à 1667, il fut consul en 1672; il succéda à Jean Varin dans sa charge de directeur du balancier des médailles, et il garda cette situation jusqu'à sa mort, arrivée en 1678.

Ballin a fait beaucoup d'orfévrerie d'église. Il excellait, au dire de ses contemporains, dans l'exécution des candélabres, des lampes, des encensoirs et des croix, et, lorsque Louis XIV avait à faire à quelque pieuse maison un cadeau de ce genre, il le demandait aux mains habiles de son

orfévre préféré. Les biographes attribuent à Ballin le fameux soleil d'or de Notre-Dame; mais ce morceau, qui n'a été exécuté que trente ans après la mort du maître, est l'œuvre de son neveu, artiste secondaire dont il sera parlé dans la suite de ce travail. D'après les descriptions qui nous sont restées des orfévreries religieuses de Claude Ballin, c'est surtout en cela qu'on doit avoir peur du méchant goût du siècle. Cette ornementation exubérante, cette pompe théâtrale, ces formes ambitieuses qui, pour enrichir le mobilier de l'autel, en rendent l'usage presque impossible, nous forcent de reconnaître que l'orfévrerie du vieux Ballin avait toutes les qualités du monde, mais qu'elle ne pouvait s'allier avec les austérités du catholicisme. Dans leur enthousiasme pour l'art du moyen âge, les archéologues se sont égayés aux dépens des œuvres de Ballin et des maîtres de son école : nous avons trop le respect du vrai pour ne pas avouer que ces ironies n'ont rien que de mérité; la faute éternelle de Ballin est d'avoir confondu les pompes de l'église avec celles du théâtre.

Dans les appartements de Versailles, ce luxe était mieux à sa place, et, sous ce rapport, Claude Ballin fait harmonieusement partie du groupe d'artistes qui travaillèrent pour Louis XIV. Il donne la main à Lebrun; il parle la langue des frères Marsy, de Mansard, de Lenôtre. On sait que les ouvrages de Ballin ont péri; mais Perrault est bon à entendre lorsqu'il nous parle de ces pièces disparues. « Il y avoit, dit-il, des tables d'une sculpture et d'une ciselure si admirables que la matière, toute d'argent et toute pesante qu'elle estoit, faisoit à peine la dixième partie de leur valeur. C'estoient des torchères ou de grands guéridons de huit à neuf pieds de hauteur pour porter des flambeaux ou des girandoles; de grands vases pour mettre des orangers et de grands brancards pour les porter où on auroit voulu; des cuvettes, des chandeliers, des miroirs, tous ouvrages dont la magnificence, l'élégance et le bon goust estoient peut-être une des choses du royaume qui donnoient une plus juste idée de la grandeur du prince qui les avoit fait faire[1]... » Mais, nous l'avons dit, ces belles choses étaient d'or, de vermeil ou d'argent, et l'impitoyable creuset du fondeur en a fait justice. Dans ce Versailles si splendidement décoré par Ballin, il ne reste plus de lui que les vases qui ornent encore aujourd'hui les parterres du Nord et du Midi. Ils sont de bronze, et c'est ce qui les a sauvés. Ces vases, qu'on sait avoir été fondus par Duval avec une perfection sans égale, ont été gravés par Lepautre en 1673; ils n'étaient pas comptés parmi les chefs-d'œuvre de Ballin, car ses biographes en parlent à peine; mais nous ne croyons pas que l'ar-

1. Perrault, *Hommes illustres,* I, p. 214.

tiste, alors même qu'il travaillait l'or ou l'argent, ait trouvé des modèles plus heureux, une plus mâle élégance, un système d'ornementation mieux approprié aux formes dont il avait à décorer les profils. Le goût français s'est bien modifié depuis lors, mais les vases de bronze de Ballin ont conservé tout leur caractère, et sont bien faits pour nous faire regretter la perte des grands ouvrages d'orfévrerie qu'il avait exécutés pour Louis XIV, et dont celui-ci se montra si mauvais gardien.

Toute une école se groupe autour de Claude Ballin. Un artiste peu connu, René Cousinet, travaillait pour Versailles dès 1664. Ses ouvrages ont péri aussi, et nous ne savons rien de lui, sinon qu'en 1665 il donna le *mai* à Notre-Dame, et qu'il fut trois fois garde du métier, de 1672 à 1685[1]. Laurent Texier de Montarsis est demeuré plus célèbre. Le plus ancien document où il soit fait mention de lui est son brevet de logement aux galeries du Louvre (1661). Cet acte nous apprend qu'il était déjà logé au Palais-Royal depuis cinq ou six ans, et le désigne en outre comme « orphebure en bas-relief. » Son talent particulier était la ciselure : c'est l'avis de Marolles qui nous dit qu'il y excella. Enfin, dans un mémoire lu à l'Académie en 1690, Guillet de Saint-Georges lui donne le titre de joaillier du roi, et rappelle qu'il possédait alors certains modèles d'Anguier. Les amateurs ne doivent pas oublier le nom de Montarsis qui, les devançant dans la curiosité, avait su se composer un cabinet abondamment fourni de dessins et d'objets rares. — Aucune œuvre de Montarsis ne nous est connue.

Nous possédons des renseignements plus précis sur Alexis Loir qui, par une singularité dont nous n'avons trouvé qu'un exemple, devint membre de l'Académie royale de peinture, non en qualité d'orfévre, mais à titre de graveur (1640?-1713). Frère du peintre qui a pris une part si active à la décoration des Tuileries et de Versailles, il maniait le burin avec habileté, lorsqu'il s'essaya dans l'orfévrerie. Guillet de Saint-Georges en parle avec un certain respect : « M. Loir, dit-il, tient un rang considérable dans le corps des orfévres, et il a fait plusieurs ouvrages travaillés artistement. » Associé à un de ses confrères de la communauté, il donna le *mai* en 1674 ; en 1678, il entra à l'Académie, et il fut plusieurs fois garde du métier avant d'être nommé consul en 1699. Quant aux ouvrages qu'il fit pour Louis XIV, nous en connaissons quelques-uns. Les comptes des bâtiments du roi nous le montrent, en 1666, occupé de

1. Cet artiste est vraisemblablement le père de Jean-François Cousinet, qui partit pour Stockholm en 1693 avec son beau-frère René Chauveau, et qui, en 1700, était encore orfévre du roi de Suède. Voyez, sur les deux Cousinet, *les Artistes français à l'étranger*, de M. Dussieux (1856, p. 449 et 482).

l'exécution de vases d'orangers d'argent, et telle fut son industrieuse activité que, s'étant associé avec un certain Dutel, ils touchèrent à eux deux plus de deux cent mille livres pour les « ouvrages d'argenterie » qu'ils exécutèrent de 1667 à la fin de 1683. Des bassins de toutes les formes et



VASE DE CLAUDE BALLIN (VERSAILLES).

propres aux usages les plus divers, des chandeliers gigantesques, des bordures de tableaux en argent[1], telles furent les œuvres d'Alexis Loir. Le fécond artiste vécut assez longtemps pour voir porter à la Monnaie le fruit d'un si long effort.

Toutefois, il ne faudrait pas s'y tromper. Dans son abondante pro-

1. Lacordaire, *Notice historique sur les Gobelins*, 1853, p. 69.

duction, Loir paraît avoir eu toujours quelque chose de l'industriel, et il ne serait pas impossible qu'il n'eût été qu'un entrepreneur d'argenterie. L'art trouva un plus sérieux interprète dans Pierre Germain, qui eût inscrit son nom dans l'histoire à côté de celui de Claude Ballin, si la mort, trop prompte à venir, lui eût permis de réaliser son rêve. Né à Paris en 1647, il mourut à trente-sept ans, en 1684. Doué d'une invention facile et d'une main savante, il obtint les bonnes grâces de Colbert, qui, entre autres travaux, lui fit faire la couverture du livre des Conquêtes de Louis XIV. Germain y cisela dans l'or des batailles et de flatteuses allégories. Le principal sujet représentait le roi ayant la main droite appuyée sur un bouclier, et la gauche sur une massue; dans le milieu s'élevait une colonne, et sur le côté étaient deux palmiers aux branches desquels de petits Amours attachaient des guirlandes de fleurs et des trophées d'armes. Louis XIV, charmé de ce morceau, employa Germain, en 1680, à la décoration de la grande galerie de Versailles, et l'habile artiste grava aussi des médailles et des jetons relatifs aux victoires royales. Germain aurait une renommée meilleure, d'abord s'il eût vécu plus longtemps, et ensuite si sa gloire n'avait pas été absorbée par celle que mérita son fils.

Au moment où Pierre Germain achevait ces grands travaux, l'orfévrerie française avait tout à fait le caractère d'une école. Elle marchait, disciplinée et soumise, sous les ordres de Lebrun, premier peintre du roi. Dès le mois de novembre 1667, les orfévres avaient été enrégimentés dans l'immense atelier des Gobelins. Là travaillaient, avec Alexis Loir et son collaborateur Dutel, toute une famille autrefois fameuse, les de Villers :

> De Villers et ses fils sont dans l'orfévrerie
> Des hommes achevés.....

Ainsi parle l'abbé de Marolles. — Le chef de la maison, Claude de Villers, était déjà de ce monde sous Louis XIII, car en 1641 il offrait le tableau du *mai* à Notre-Dame. On suppose qu'il s'était ensuite retiré en Angleterre; c'est du moins de Londres que Louis XIV le fit venir en 1665, pour l'associer aux grands travaux qu'il rêvait. Les comptes des bâtiments citent Claude comme l'auteur de deux belles cuvettes d'argent qui lui furent très-chèrement payées. Germain Brice, décrivant l'église du Noviciat des Jésuites, rue du Pot-de-Fer, nous fournit la note suivante : « Le tabernacle est de l'invention de Villers, orfévre des Gobelins, habile dans sa profession. Ce petit ouvrage a de la beauté, et les ornements de bronze, inventés et placés avec choix, produisent un bel

effet. » Claude de Villers avait sans doute attaché son nom à bien d'autres œuvres, mais nous serions singulièrement empêché d'en dresser le catalogue. Quant à ses fils, un seul nous est connu, François de Villers. Il fit, en 1680, avec Alexis Loir, une grande balustrade d'argent, qui fut sans doute placée à Versailles, et qui a eu le même destin que toutes les orfévreries qui décoraient le château.

L'Italien Domenico Cucci fut aussi de ceux qui travaillèrent aux Gobelins. Son industrie spéciale était la fabrication des cabinets de marqueterie. Mais, une ou deux fois, il se laissa aller à la contagion générale, et fit œuvre d'orfévre. Nous savons par Dulaure qu'aux derniers jours du XVIIIe siècle il y avait encore sur l'autel de Saint-Denis « une custode très-bien travaillée. » Cette pièce était un des meilleurs ouvrages de Cucci.

Mais il faudrait bien se garder de croire que tous les orfévres que nous venons de citer fussent de véritables artistes, je veux dire des inventeurs. La plupart d'entre eux obéissaient à un mot d'ordre, et c'est à Lebrun qu'ils le demandaient. A lui donc revient l'honneur, parfois médiocre, d'avoir trouvé des formes nouvelles, ou plutôt d'avoir modifié des types déjà connus. « M. Le Brun, dit le *Mercure galant*, tailloit en une heure de temps de la besogne à un nombre infini de différents ouvriers. Il donnoit des dessins à tous les sculpteurs du roy. Tous les orfévres en recevoient de lui : ces candélabres, ces torchères, ces lustres et ces grands bassins ornés de bas-reliefs qui représentoient l'histoire du roy, n'estoient que sur ses dessins et sur les modèles qu'il en faisoit faire. » Ainsi s'organisa, au préjudice des fantaisies individuelles, l'impitoyable loi d'une puissante unité.

La province elle-même subit l'influence de Lebrun et de l'école des Gobelins. La gravure, l'art fidèle qui nous a conservé le souvenir de tant d'œuvres disparues, nous permet de rattacher à ce mouvement d'imitation provinciale les travaux de Louis Roupert, maître orfévre à Metz. Son portrait, peint par Pierre Rabon et gravé par L. Cossin en 1668, donne l'idée d'un homme qui, à cette date, devait être jeune encore. Roupert y est représenté au milieu des instruments de son travail : sur sa table est posé un vase où brillent, au lieu de fleurs naturelles, des tiges de métal qui s'épanouissent en feuillages élégamment ciselés ; l'artiste tient à la main une feuille de papier sur laquelle un entrelacs du même style enroule ses gracieux méandres. Tel est aussi le goût qui a présidé à l'exécution des six pièces dont se compose le recueil de Roupert. Nous n'en savons pas davantage sur le maître de Metz ; c'est aux érudits lorrains qu'il appartient de compléter sa biographie.

Et ce ne fut pas seulement la province, ce fut l'Europe entière qui connut, qui imita l'art dont l'atelier des Gobelins répandait partout les types. Louis XIV gardait assurément pour ses maisons royales la plupart des œuvres d'orfévrerie qui sortaient de cette féconde officine; mais il en distribuait aussi des exemplaires aux souverains étrangers et à leurs ambassadeurs. En outre, aux émigrés volontaires qui quittèrent un instant la France (comme Claude de Villers et ses fils) s'ajouta bientôt le groupe des protestants exilés. La révocation de l'édit de Nantes, en 1685, chassa loin de la patrie d'honnêtes travailleurs, des artistes habiles. C'est à cette date qu'on vit arriver à Berlin Samuel Colivaux, et plusieurs autres orfévres et joailliers français. Colivaux était, dit-on, un savant praticien, et il a formé en Prusse de nombreux élèves [1]. Plus tard, d'autres artistes quittèrent librement le sol natal. Nous avons déjà parlé de Jean-François Cousinet, qui alla s'établir en Suède en 1693; un peu avant cette époque, Simon Gribelin était venu se fixer à Londres. Quoiqu'il fût peintre de portraits au pastel, et surtout graveur, il mit son talent au service des orfévres et leur enseigna, en de charmants modèles, les délicatesses du goût français. Horace Walpole, qui lui a consacré une page curieuse, mais insuffisante, le traite peut-être trop lestement. C'est à Londres que Gribelin publia en 1697 son joli petit livret, *A book of ornaments usefull to jewellers, watch-makers and all others artists.* Les joailliers anglais purent y trouver des dessins de bijoux, très-heureux et très-fins.

C'est aussi à la suite de la révocation de l'édit de Nantes qu'un autre maître savant dans l'ornement, Daniel Marot, quitta la France pour la Hollande. On sait que, né vers le milieu du XVIIe siècle, il vivait encore en 1712. Architecte comme son père, il a beaucoup travaillé pour Guillaume III; mais ce qu'il nous importe de signaler aujourd'hui, c'est le recueil qu'il publia à La Haye sous le titre de *Nouveaux livre d'ornements pour l'utillité des sculpteurs et orfèvres.* On voit que Marot avait déjà oublié l'orthographe de son pays; toutefois, son crayon était resté français, et le goût qui a présidé à l'exécution de ses modèles donne une idée singulièrement exacte de la situation de l'art à cette période, déjà moins brillante, où Louis XIV commence à vieillir. Tout ce qui relève du domaine décoratif a trouvé place dans le livre de Daniel Marot : l'architecte, le peintre, l'ébéniste, le serrurier, le fabricant de voitures, purent y puiser des inspirations. Pour nous, nous en détachons le modèle d'un miroir, qui n'est pas assurément un chef-d'œuvre, mais qui, très-fortement marqué du cachet de l'époque, a sa valeur pour les curieux. Les

1. Dussieux, *les Artistes français à l'étranger,* p. 55.



MIROIR (D'APRÈS LE RECUEIL DE DANIEL MAROT)

figures de Marot sont d'ordinaire assez mal dessinées; son ornementation, un peu chargée et quelquefois incohérente, se montre amoureuse de la richesse et du luxe. Les modèles de Marot sont donc médiocrement élégants; mais l'historien raconte et n'invente pas, et il est certain que, vers la fin du XVIIe siècle, l'art en était à ce point.

L'inventaire des diamants de la couronne, dressé en 1791 par ordre de l'Assemblée constituante, nous a conservé la description de quelques pièces d'orfévrerie qui se rattachent à peu près à cette époque, et qui, ainsi qu'on va le voir par un exemple, ne brillaient pas par la simplicité. L'écritoire de Louis XIV était un véritable monument. Nous citons, en l'abrégeant, le rapport des commissaires de l'Assemblée : « Écritoire de forme carré long, chantournée par les bouts, enrichie de quatre diamants sur les coins, avec un tiroir ayant un bouton de diamant. Sur le plateau est une petite campane émaillée de bleu, sur laquelle il y a un globe émaillé de même..., chargé des quatre côtés de trois fleurs de lis de diamants, accompagnées de deux tiges d'or, l'une de grenadier terminée par une grenade, l'autre de tournesol. Le globe est surmonté d'un soleil à rayons d'or et de diamants avec la légende: *Nec pluribus impar*. Le soleil s'ouvre à charnière et laisse voir le portrait de Louis XIV. » Les experts n'estimèrent qu'à trois mille livres cet encrier précieux et incommode. Et c'est peut-être ici le lieu de remarquer que ces bijoux à portraits étaient devenus alors d'un assez fréquent usage. Madame de Sévigné écrit le 31 mai 1680 : « Madame de Maintenon a perdu une canne contre M. le Dauphin. C'est madame de Coulanges qui l'a fait faire : la pomme est une grenade d'or et de rubis; la couronne s'ouvre: on voit le portrait de madame la Dauphine... » Nous aurions ici plusieurs exemples à citer; nous les supprimons, pour ne pas abuser de la patience du lecteur.

Pendant que l'orfévrerie s'amusait à ces jeux innocents, le grand roi prenait coup sur coup un ensemble de mesures qui ne paraissent pas avoir été inspirées par l'intérêt exclusif de l'art. Aucune modification sérieuse n'avait été apportée à la législation durant la première partie de son règne, car lorsqu'il rendait, le 31 janvier 1669, l'arrêt qui ordonnait de n'admettre des fils de maître à la maîtrise qu'autant qu'ils auraient fait, au préalable, le chef-d'œuvre accoutumé, le Conseil d'État n'innovait nullement; il maintenait au contraire une règle ancienne, et restait dans l'esprit comme dans la lettre des ordonnances organiques du métier. Il n'y avait rien de bien nouveau non plus dans le principe qui inspira la déclaration somptuaire du 26 avril 1672. Il est étrange cependant de voir Louis XIV, jusqu'alors si ami des prodigalités fastueuses, se convertir tout à coup à la modération et forcer la France à faire vœu de

pauvreté. Le roi a le cœur navré, disent les considérants de cet acte, en songeant au « mauvais usage qui se fait de l'or et de l'argent dans les familles particulières... Le luxe a tellement gagné, y est-il dit encore, que ces profusions absorbent aujourd'hui la meilleure partie du patrimoine des familles. » Louis XIV, tuteur naturel de ses sujets, ne pouvait tolérer de tels abus. De là la déclaration du 26 avril, dont il nous paraît indispensable de reproduire les dispositions principales, si curieuses d'ailleurs par le dénombrement des pièces d'orfévrerie que l'industrie française produisait alors :

« Nous faisons deffences, — est-il dit dans cette déclaration fameuse, — à tous orfévres et ouvriers de fabriquer, exposer, ny vendre aucune vaisselle d'or servant à l'usage de la table, de quelque poids que ce puisse estre; et pareillement de fabriquer, exposer, ny vendre aucuns bassins d'argent excédans le poids de douze marcs, ny de plats excédans le poids de huit marcs, ny toutes autres vaisselles et pièces d'argenterie pour l'usage des tables excédans le poids de huit marcs. Leur faisons pareillement deffences de fabriquer, exposer, ny vendre des buires, seaux, cuvettes et autres vases d'argent servans d'ornement de buffet, ny chenets, feux d'argent, braziers, chandeliers à branches, girandoles, plaques à miroirs, miroirs, cabinets, tables, guéridons, paniers, corbeilles, vases, urnes et tous autres ustensiles d'argent massif, ou appliqué sur bois, cuir et autres matières... »

Ainsi, Louis XIV interdisait aux particuliers l'usage de tous les ouvrages d'orfévrerie qu'il faisait exécuter aux Gobelins et au Louvre pour la décoration de ses palais [1]. Ses rigoureuses prohibitions n'exceptaient que « les ornements d'argenterie des églises, » qui pouvaient, comme par le passé, être fabriqués sans limitation de poids. Mais ce qui nous paraît particulièrement grave dans la déclaration du 26 avril 1672, c'est qu'elle avait en quelque sorte un effet rétroactif, puisqu'elle enjoignait à tous ceux qui possédaient des orfévreries de la qualité et du poids défendus, « de les porter, dans les six mois, aux hôtels des monnaies pour y être converties en espèces, et leur en être délivré la valeur. » C'était à la fois poursuivre le passé et stériliser l'avenir. Mais, plus je songe à ces sévères ordonnances, plus je m'assure que les magistrats chargés de les appliquer en modérèrent la rigueur et se montrèrent tolérants dans

1. Cette déclaration fut confirmée et aggravée par celle du 10 février 1687, qui atteignit une autre industrie. Le roi y défendait « aux ouvriers travaillant en cuivre et en fer de dorer et argenter aucuns chenets, feux et autres ouvrages de fer ou de cuivre de la qualité de ceux d'orfévrerie défendus par la déclaration du 26 avril 1672. »

la surveillance de l'industrie menacée. Madame de Sévigné raconte que lorsque M. de Lavardin se maria, en 1680, sa mère lui donna « tous les chenets, les plaques, chandeliers, tables et guéridons d'argent qu'on peut souhaiter. » C'étaient pourtant là des meubles et des objets dont la fabrication avait été formellement interdite. Peut-être existait-il des accommodements avec les édits de Louis XIV; peut-être aussi l'inobservation de l'ordonnance de 1672 fut-elle pour quelque chose dans les mesures excessives que le roi dut prendre plus tard, et dont nous aurons bientôt à faire connaître les déplorables résultats.

Quoi qu'il en soit, la déclaration du 26 avril avait été précédée de quelques jours par un acte d'une gravité extrême. Louis XIV avait ordonné, le 31 mars, qu'il fût « levé 30 sols par once d'or et 20 sols par marc d'argent sur les matières mises en œuvre par les orfévres. » C'était exiger dix fois plus que Louis XIII n'avait demandé en 1631. Tout prouve que, dans la pensée du roi, il ne s'agissait pas cette fois d'un acte comminatoire, mais d'un impôt réel dont la perception souriait beaucoup au surintendant des finances. Des doutes s'étant élevés sur l'interprétation de cet acte, un arrêt du Conseil d'État intervint, le 13 mai 1673, qui expliqua que le droit était dû, non-seulement sur les objets vendus, comme voulaient l'entendre certains orfévres récalcitrants, mais sur tous les ouvrages fabriqués, alors même qu'ils dussent rester indéfiniment sans acquéreurs dans la boutique du marchand. C'est cet arrêt qui a donné au droit de 30 sols par once d'or le nom de *droit de seigneuriage*, sous lequel il a été longtemps connu. Enfin, pour compléter l'œuvre, ce droit fut doublé par une déclaration du 17 février 1674.

Nous sommes autorisés à penser que ces mesures excitèrent, chez les orfévres et ailleurs, des réclamations universelles. Le roi en fut touché, ou du moins, après avoir apposé sa signature au bas de ces belles ordonnances, il hésita à les appliquer en leur entier. Un arrêt du Conseil du 22 mai 1674 décida qu'il serait sursis à l'exécution de la déclaration du 17 février sur le *doublement* du droit de seigneuriage. L'intention était bonne, et il faut en savoir quelque gré à Louis XIV; mais, trois ans après, la gravité des événements l'obligea à se servir de l'arme qu'il s'était donnée. La guerre continuait, et Louvois eut besoin d'argent pour la subsistance des troupes royales. Aussi un arrêt du Conseil (30 septembre 1677) vint-il décider que le double droit serait perçu à partir du 1er octobre, c'est-à-dire le lendemain. Il n'est pas possible après cela de parler des lenteurs de l'ancienne administration française.

Nous ne saurions dire exactement combien de temps cette lourde charge pesa sur l'orfévrerie. Il est vraisemblable que la production de

nos ateliers devint dès lors moins active, et que les particuliers se montrèrent peu désireux d'acquérir des objets dont le prix était nécessairement accru. Le roi ne s'émut pas beaucoup de cette situation; il avait ses joailliers et ses orfévres, et il permit qu'ils continuassent à travailler pour lui. Une nouvelle génération d'artistes s'empressa de satisfaire à ses caprices. Nicolas Delaunay, Pierre Bain, d'autres encore continuèrent l'œuvre de Ballin et de Germain, et ajoutèrent de nouvelles richesses à celles que Louis XIV avait déjà réunies à Versailles. Douze années se passèrent ainsi; et cependant le ciel perdait peu à peu sa sérénité, l'influence de madame de Maintenon allait de jour en jour grandissant, la recette et la dépense ne marchaient plus du même pas, et le roi, qui avait cessé de s'habiller « à la persienne, » prenait parfois les airs soucieux d'un financier aux abois. Une catastrophe était imminente : elle ne tarda pas à éclater, et c'est à l'impassible Dangeau que nous en demanderons le récit.

Le 3 décembre 1689 est une date néfaste dans l'histoire de l'orfévrerie française. La journée n'avait pas trop mal commencé. Louis XIV avait dîné à son petit couvert, et il était allé tirer; Monseigneur avait couru le loup dans la forêt de Saint-Germain, et le soir il y avait eu comédie. Mais, au milieu de la fête, une douloureuse décision avait été prise. « Le roi, dit Dangeau, veut que dans tout son royaume on fasse fondre et porter à la Monnoie toute l'argenterie qui servoit dans les chambres, comme miroirs, chenets, girandoles et toutes sortes de vases, et, pour en donner l'exemple, il fait fondre toute sa belle argenterie, malgré la richesse du travail. Il fait fondre même les filigranes; les toilettes de toutes les dames seront fondues aussi, sans en excepter celle de madame la Dauphine. » La volonté royale fut immédiatement obéie. Quelques jours après, le roi annonçait à ses courtisans « qu'il avoit cru tirer plus de six millions de l'argenterie qu'il faisoit fondre, mais qu'il n'en auroit guère plus de trois millions. » Malgré ce mécompte, ses ordres furent exécutés; pendant près de six mois, c'est-à-dire du 12 décembre 1689 au 19 mai 1690, les ouvriers de la Monnaie ne furent occupés qu'à mettre au creuset les merveilles de l'art du XVII[e] siècle. Les éditeurs de Dangeau, résumant un inventaire déposé aux Archives impériales, nous disent ce que la France perdit alors de gloire et de richesses. Les chapitres *argent vermeil doré* et *argent blanc* constatent la destruction du mobilier le plus somptueux qui ait jamais existé : cabinets, tables, guéridons, coffres, fauteuils, siéges, tabourets, deux balustrades d'alcôve, garnitures de cheminées, bordures de miroirs, torchères, girandoles, bras, chandeliers; nefs, bassins, vases, urnes, aiguières, buires, flacons, cuvettes, plateaux, salières, pots à fleurs, cassolettes, caisses d'orangers, bran-

cards, seaux, cages, écritoires, gantières, alambics, crachoirs, etc... On détruisit un grand nombre de figurines et de bas-reliefs en vermeil et en argent ciselé; on fondit même une statuette de Louis XIII à cheval[1]. Ainsi périrent, pour un résultat vraiment misérable, les chefs-d'œuvre de Claude Ballin et de Pierre Germain, d'Alexis Loir, de Villiers et de ses fils, et de tant d'autres artistes qui, en travaillant pour le roi, avaient cru sans doute travailler pour l'éternité, et qui furent ainsi déshérités en quelques jours de la part de renommée qu'ils s'étaient acquise au prix de tant d'efforts.

En se dépouillant si résolûment de ses propres richesses, Louis XIV (Dangeau nous le dit) avait surtout voulu donner un exemple. Dans la crainte que cette éloquente leçon ne fût pas comprise, il crut devoir prendre ses précautions : la déclaration somptuaire du 14 décembre 1689 compléta l'ensemble des mesures qu'il avait décrétées. Dans le préambule de cet acte, le roi expose que « tous les particuliers, sans avoir égard à la bienséance et à leur condition, se sont donné la licence, non-seulement d'avoir en abondance toute sorte de vaisselle d'argent d'un poids excessif et même embarrassant pour le service ordinaire des tables, mais encore de faire faire toutes sortes de meubles et d'ustensiles d'argent inutiles... » Il rappelle ensuite les prescriptions des ordonnances de 1672 et de 1687, et il ajoute qu'il se voit « forcé de recourir à des remèdes plus sévères, pour empêcher le tort que les particuliers se font à eux-mêmes par des profusions qui épuisent leurs patrimoines. » L'exposé de ces principes, si indiscrètement paternels, est suivi de l'interminable liste des ouvrages qu'il est défendu, non-seulement de fabriquer, mais de posséder. Louis XIV n'épargne « ni les carafons, ni les marmites, ni les tourtières; » il fixe le poids des rares objets dont la conservation est permise; il statue qu'en cas de vente faite par autorité de justice, toute argenterie et vaisselle d'argent doit être portée à la Monnaie; enfin, il frappe d'une amende de 6,000 livres toute personne qui garderait chez elle quelque ouvrage prohibé; car, aux termes de la déclaration royale, la destruction de ces pièces devait être opérée dans le courant de janvier 1690, et c'est à grand'peine qu'on parvint à obtenir de ce dévoué protecteur des arts que le délai fût prolongé jusqu'à la fin de février. Que penser de cette violente ordonnance? N'est-ce pas la révocation de l'édit de Nantes appliquée à l'orfévrerie?

Nous ne pourrions dire si les prescriptions de Louis XIV furent exécutées dans toute leur rigueur; ce qui est certain, c'est qu'elles ne furent

1. *Journal du marquis de Dangeau*, t. III, p. 33.

rapportées par aucun acte ultérieur. Loin de là; le roi, toujours obsédé de la pensée que ses sujets pouvaient posséder de l'argenterie « embarrassante pour le service des tables, » se montra désireux de leur enlever ces gênants trésors. Un édit du mois de mars 1700, que ses développements ne nous permettent pas de citer en entier, reproduisit les sévérités de la déclaration de 1689. Pour les objets, d'ailleurs si peu nombreux, qu'il était permis de fabriquer, le poids était rigoureusement prescrit, et l'infraction à cette règle était punie d'une amende de 3,000 livres, payables solidairement par l'orfévre qui avait vendu la pièce prohibée, et par l'imprudent qui l'avait achetée. De plus, l'auteur principal du délit était déchu sans rémission des bénéfices de la maîtrise, et les apprentis qui l'avaient aidé dans son œuvre perdaient le droit éventuel d'y parvenir jamais.

La déclaration du 14 décembre 1689 eut tous les résultats qu'on en pouvait attendre. Il est trop évident qu'à Paris et à Versailles, sous l'œil vigilant d'une administration qui prenait au sérieux les ordres du roi, et grâce au zèle des courtisans qui obéirent avec l'enthousiasme de la servilité, un nombre considérable de pièces d'orfévrerie dut être envoyé à la Monnaie. L'inventaire des objets fondus à la requête, ou au grand chagrin des particuliers, ne nous a pas été conservé; mais un fait demeure certain, c'est qu'il reste à peine quelques épaves de ce naufrage fameux.

Il est inutile de dire que l'orfévrerie religieuse échappa à la destruction générale. Le roi, très-attentif à ne pas se brouiller avec son confesseur, avait épargné « les ciboires, les calices et soleils servant à l'église. » L'édit de mars 1700 permit aussi la fabrication des « croix des archevêques et évêques, abbés et abbesses. » Toutefois, l'exécution des œuvres de ce genre demeura subordonnée à l'autorisation royale.

Ces rigoureuses ordonnances, et bien d'autres faits qui sont du domaine de la grande histoire, jetèrent sur la fin du règne de Louis XIV un voile de tristesse et d'ennui. L'art, et l'orfévrerie surtout, s'arrêtèrent hésitants et troublés. A quoi bon chercher des formes nouvelles, pourquoi ciseler dans l'or d'ingénieux caprices, si, pour prix de ses peines, on doit être condamné à l'amende?... Les œuvres de ce temps alangui sont donc peu nombreuses, et nous ne saurions en citer que quelques-unes.

L'orfévrerie religieuse, qui, nous l'avons dit, conserva en ces jours mauvais une liberté relative, pourrait nous montrer plus d'un exemple de ce que savaient faire nos maîtres à la fin du XVIIe siècle. Nous donnons ici, grâce à l'obligeance de M. Alfred Darcel, le dessin d'une croix qui appartient à la paroisse d'Anneville, et qui, indépendamment de l'intérêt qui s'attache pour nous à toutes les pièces datées, présente cette singu-

larité qu'elle combine, dans son ornementation, quelques-uns des éléments décoratifs antérieurs à l'époque où elle paraît avoir été exécutée. La gravure qui accompagne cet article nous dispenserait de tout commentaire; mais ce qui rend nos paroles plus inutiles encore, c'est la savante note que notre collaborateur a bien voulu nous adresser à propos de cette croix; le fragment de lettre que nous reproduisons au bas de cette page explique, mieux que nous ne l'aurions su faire, la valeur d'art de ce petit monument qui, visiblement empreint du cachet provincial, s'écarte en bien des points du style adopté alors par les artistes de Paris[1].

1. « La croix que vous publiez, nous écrit M. Darcel, et que vous avez choisie à cause de sa date parmi d'autres pièces du même style, appartient à la confrérie de charité de la paroisse d'Anneville-sur-Seine, pour qui elle fut faite, ou du moins qui l'acquit au XVII[e] siècle.

« L'inscription qui suit, gravée sur la douille, constate cette possession qui deviendra bientôt deux fois séculaire :

A. La. paroisse. danuille. sur. Seine. 1689. M[e] Dubocaige. pr[bre]. Vicaire du d. Lieu. Et. Jean. de Caux. Et. p. Valois. M[e] En Charge.

« Certes, ni Bérain ni Lepautre n'avaient eu d'influence sur les ouvriers qui fabriquèrent cette croix. Aussi doit-on conclure, comme vous l'avez fait pour d'autres pièces, ou que celle-ci sort de quelque atelier provincial fort en retard sur le mouvement imprimé aux arts dans les ateliers de Paris, ou qu'elle était depuis longtemps fabriquée lorsqu'elle fut acquise par la Charité d'Anneville. En effet, les amortissements des bras de la croix, qui dénotent encore une certaine tradition de la Renaissance, les têtes de séraphins de ces amortissements et celles du nœud que leurs ailes entourent d'une capricieuse auréole, tout fait plutôt songer à l'époque de Louis XIII qu'aux années les plus glorieuses du règne de Louis XIV. Aussi, je crois nécessaire de la vieillir de quelques années.

« Un calice fort élégant, en vermeil repoussé, qui appartient à la paroisse de Jumiéges, est de la même époque et sort probablement du même atelier que la croix d'Anneville. Comme elle, il est décoré sur son pied, sur son nœud et sur sa fausse coupe, de têtes ailées de séraphins qui alternent avec les instruments de la Passion, semblables à ceux que l'on voit sur la hampe de la croix. La paroisse d'Anneville étant voisine de celle de Jumiéges, et l'abbé du monastère de Jumiéges étant alors le seigneur d'Anneville, il n'y a rien d'étonnant à cette similitude. Enfin, je possède deux burettes et leur plateau que l'on croirait fabriqués exprès pour accompagner le calice dont je viens de parler. Toutes ces pièces, où l'on remarque encore un certain respect de la forme et une sage subordination du détail à l'ensemble, appartiennent au même temps et paraissent plus voisines du milieu que de la fin du XVII[e] siècle, malgré la date 1689 gravée sur la croix d'Anneville.

« Cette croix est haute de 67 centimètres et large de 34 centimètres, en la mesurant du sommet au bas de la douille et horizontalement de l'extrémité de l'un des bras à l'autre extrémité. Admirablement entretenue par les frères de charité, qui en sont orgueilleux, comme on dit dans le pays, et ne la confient qu'au maître en charge, qui la



LA CROIX D'ANNEVILLE.

Quant à l'orfévrerie civile, si gravement atteinte qu'elle eût été par la déclaration du 14 décembre 1689, elle ne perdit pas absolument courage. Sans se mettre tout à fait en contradiction avec lui-même, le vieux roi sembla quelquefois se reprocher ses duretés envers un art qu'il avait tant aimé dans sa jeunesse, et, quoiqu'il n'ait jamais songé à remeubler Versailles, il ne put se soustraire aux obligations de son rôle, et il fit faire quelques ouvrages d'or ou d'argent. L'orfévrerie eut donc son été de la Saint-Martin. Parmi les maîtres que Louis XIV employa alors, un artiste que nous avons déjà nommé, Nicolas Delaunay, se montra le plus empressé à complaire à ses rares fantaisies. La fortune lui sourit longtemps. Né en 1647, il prolongea jusqu'en 1727 sa vie aussi active qu'honorée. Habile à former son talent, il avait appris à dessiner sous François Chauveau; plus habile encore à gérer ses affaires, il s'était marié savamment avec la fille de Claude Ballin, dont la grande situation dans l'art lui ouvrit vers la richesse un chemin facile. Aux titres de secrétaire du roi, d'écuyer, de seigneur de Château-Gontier et de conseiller honoraire de l'Académie royale, Nicolas Delaunay ajouta les fonctions de directeur général de la Monnaie. De grands travaux lui furent confiés. Dans les notes qui suivent les Mémoires de Brienne, M. Barrière rappelle que le Cabinet des estampes a conservé le dessin original d'un *cadenas* que Delaunay exécuta en 1678 pour la reine Marie-Thérèse. Cette pièce pesait vingt-deux marcs d'or, et la façon en fut payée 4,000 livres à l'artiste. Que si, par aventure, le lecteur avait oublié quel était l'usage de ce petit meuble, il n'aurait qu'à ouvrir le dictionnaire de Richelet pour y voir qu'un *cadenas* était « un carré d'argent ou de vermeil doré, soutenu de trois petites boules de métal, à l'un des côtés duquel il y avait une manière d'étui où l'on mettait la cuiller, la fourchette, le couteau de quelque personne de grande qualité. » Nicolas Delaunay ne réussit pas moins dans l'invention de la toilette de la duchesse de Bourgogne, en 1697. Le *Mercure*, qui nous a transmis le souvenir de ce « merveilleux ouvrage, » nous apprend que les pièces d'orfévrerie qui le composaient « étoient d'un goût et d'un travail admirable. On y voyoit en quelques endroits de petites têtes antiques en forme de médailles, mêlées parmi les ornements, si belles et si bien faites qu'on n'a jamais rien vu de plus beau en ce genre. » Il ne s'agissait point là d'un art nouveau, mais de l'application d'un principe déjà posé par

garde chez lui, elle les accompagne ou les précède dans toutes les cérémonies auxquelles ils assistent. C'est derrière elle que cette charitable association a porté en terre toutes les générations qui se sont succédé dans la paroisse depuis qu'elle y fut acquise, et c'est derrière elle qu'espère bien être porté un jour au cimetière de son village votre très-affectionné collaborateur. »

Claude Ballin, dont Nicolas Delaunay se montra toujours l'intelligent disciple.

A la même école appartient Pierre Bain, qui, au talent de l'orfévre, paraît avoir ajouté celui de l'émailleur. Honoré dès sa jeunesse des bonnes grâces du roi, il avait été logé au Louvre en 1671, et il y passa sa vie. Germain Brice nous parle de lui dans son édition de 1684, et ce qu'il en dit vaut bien qu'on le répète. Il le cite comme un « fameux émailleur, qui a trouvé le secret de donner à l'émail le brillant et la beauté des pierres précieuses. » Il ajoute qu'il « a entre ses mains un grand bassin d'or pour le roy, orné de moulures sur les bords, et qui sera sans doute une très-belle pièce quand il sera achevé, pour l'ouvrage et pour la matière, car il reviendra à cent mille francs. Il fait ordinairement des boëttes à montre et divers ouvrages de cette sorte. » Si ce bassin fut terminé, il périt sans doute dans les désastres de 1689; mais Bain travailla de nouveau pour le roi; il continua à demeurer au Louvre, et l'auteur de la *Description de Paris,* qui en parle encore en 1713, nous donne « M. Bens comme un excellent metteur en œuvre. »

Il est certain qu'à cette époque intermédiaire où l'orfévrerie se compliquait déjà d'ornements nouveaux et commençait à professer pour les lignes courbes un goût qui ne devait pas tarder à devenir excessif, les procédés matériels de l'exécution tendaient à se perfectionner. Des détails charmants chargeaient alors des formes d'un style douteux. Nous en trouverions des preuves dans les recueils de gravures publiés pendant la longue vieillesse de Louis XIV. J. Bourg donna, en 1702, des modèles curieux à étudier sous le rapport des procédés de la « taille d'épargne, » et Briceau, maître orfévre à Paris, mit au jour en 1709 huit pièces qui ne sont pas sans esprit. Mais le plus habile de ces graveurs est Pierre Bourdon, de Coulommiers. Son livre, publié en 1703, est intitulé : *Essais de gravure où l'on voit de beaux contours d'ornements traités dans le goût de l'art, propres aux horlogeurs, orfévres, ciseleurs et graveurs, et à toutes autres personnes curieuses.* Il y a là de charmants modèles de tabatières, de clefs, de cachets, et aussi des feuillages, des rinceaux qui enroulent leurs courbes avec élégance, avec sagesse. A la première page de son recueil, Bourdon prend le titre de « maître graveur à Paris; » mais, à voir la manière virile et triomphante avec laquelle il attaque le cuivre, on doit supposer qu'il vécut avec le métal en communion plus intime, et qu'il fut orfévre lui-même.

Quant à la joaillerie, elle ne paraît pas s'être écartée beaucoup, à la fin du règne de Louis XIV, des types que le recueil de Gilles Légaré nous a appris à connaître. Le seul fait significatif que nous ayons à signaler à

cette époque, c'est le développement que paraît avoir pris alors la fabrication des bijoux à bon marché et des pierreries artificielles. Cette industrie trouvait dans la coquetterie bourgeoise un certain élément de vitalité. Déjà, avant 1671, Montreuil nous donne ce curieux détail : « Chacun selon ses forces : il faut que les demoiselles qui n'ont pas le moyen de porter de vrais diamans se parent des bijoux du Palais. » D'un autre côté, le *Livre des Adresses* d'Abraham du Pradel nous apprend, en 1691, que « les perles fausses argentées en dedans, qui sont de nouvelle invention et qui imitent parfaitement les naturelles, se vendent dans la rue du Petit-Lion. » Ce n'est pas là, on peut en être assuré, que les dames de la cour allaient acheter leurs colliers ; mais ce qu'il n'est pas inutile de remarquer, c'est qu'à ce moment du règne où l'austérité de madame de Maintenon donne le ton à Versailles, le bijou affecta volontiers des formes graves et dévotes. Au mariage de la duchesse de Bourgogne, en 1697, « les dames qui ne sont plus de la grande jeunesse étoient vêtues de velours noir, avec de très-belles jupes, ou brodées ou chamarrées d'or, et étoient parées de riches croix de diamants. » Quant aux princesses, à qui leur âge laissait plus de liberté, elles ne songèrent qu'à être étincelantes, et le bal qui suivit la cérémonie du mariage dut être pour la cour comme un ressouvenir heureux des splendides fêtes de 1664. Danseurs et danseuses y parurent éblouissants d'or et de pierreries. Les cheveux de la duchesse de Bourgogne « étoient nattés de perles, et tout le reste de sa coiffure étoit si rempli de diamants qu'on peut dire, sans exagération, que la vue en pouvoit à peine supporter l'éclat. » Madame, la duchesse de Chartres, Mademoiselle et la reine d'Angleterre n'étaient guère moins richement parées. Il faut lire, dans le *Mercure galant*, la description de toutes ces joailleries. La vérité ici est supérieure à la fiction. Lorsque, deux ans après, le bonhomme Perrault, conduisant au bal la sœur cadette de Cendrillon, s'étudie à l'habiller à la dernière mode, il parvient à peine à la vêtir comme une bourgeoise. Elle a beau dire : « Je mettrai mon manteau à fleurs d'or et ma *barrière de diamants*, qui n'est pas des plus indifférentes ; » introduite à Versailles, la pauvre fille n'y eût guère plus brillé qu'une soubrette.

Et cependant Versailles était bien déchu ; le mariage du duc de Bourgogne fut la dernière fête du règne. Lebrun et Mignard étaient morts, et pour décorer la chapelle du château il ne restait plus que des déclamateurs emphatiques comme Jouvenet et Antoine Coypel, ou des mythologistes alourdis comme Lafosse et les Boullongne. Le vieux Girardon se reposait dans son atelier silencieux, et déjà le ciseau vaincu de Coysevox taillait moins vaillamment le marbre des apothéoses. La poésie, fatiguée

d'avoir tant chanté, restait muette ou s'épuisait en redites vulgaires; le successeur de Racine s'appelait Campistron; Boileau avait cessé d'écrire, peut-être parce que le roi avait cessé de vaincre. La chaire seule avait la parole : on entendait beaucoup de sermons; l'ennui était partout, et partout la lassitude. En cet automne de la monarchie, les allées de Versailles, si verdoyantes jadis, se jonchaient de feuilles mortes. Et il n'était guère possible d'espérer que le printemps dût revenir jamais, car, aux rayons mélancoliques qu'il projetait autour de lui, on voyait trop bien que Phœbus vieillissait.

PAUL MANTZ.

(La suite prochainement.)



DES SOCIÉTÉS DES AMIS DES ARTS

EN FRANCE

LEUR ORIGINE, LEUR ÉTAT ACTUEL, LEUR AVENIR

II

(*Suite.*

Le capital foncier des sociétés artistiques, produit des souscriptions, a pour appoint quelques recettes qui ne sont pas à dédaigner: et d'abord les allocations. A Lyon, à Bordeaux, à Marseille, l'empereur donne 1,000 francs. Nous ignorons si Saint-Étienne, Nantes et Caen ont aussi une part dans les largesses impériales. Strasbourg ne reçoit que 300 francs, et cependant Strasbourg, ville de 64,875 âmes, comptait, en 1858, 536 souscripteurs, c'est-à-dire 1 sur 121 habitants, alors que Marseille, au même taux de 15 francs par action, n'en compterait que 1 sur 129. Si cette mesure d'un encouragement officiel, donné annuellement aux Sociétés des amis des arts, devait se généraliser, la base la plus équitable pour la fixation du chiffre serait la proportion des souscripteurs au nombre des habitants.

Comme le gouvernement, les municipalités ont compris à peu près partout qu'il était de leur devoir et de leur intérêt d'encourager, par une allocation, les efforts des Sociétés des amis des arts. Le conseil municipal de Lyon donne 5,000 francs; celui de Marseille, 3,000; celui de Bordeaux, 1,000 seulement. C'est trop peu. Celui de Strasbourg ne donne rien. C'est plus tôt fait. Malgré les représentations du président actuel de la Société, le conseil municipal de Strasbourg, l'an dernier encore, a refusé toute espèce de subvention, se basant sur ce double motif: 1° qu'il fallait réserver au musée les fonds destinés à l'encouragement des beaux-

arts; 2° que subventionner la Société des amis des arts, c'était s'exposer à des demandes de même genre de la part d'autres sociétés : la société d'horticulture, la société pour la conservation des monuments historiques, etc., et, séance tenante, le conseil votait ainsi le chapitre de son budget relatif aux beaux-arts : 1° musée, 5,000 francs; 2° subvention théâtrale, 49,000 francs ; 3° courses de chevaux, 3,000 francs. Or, pour qui connaît le musée de Strasbourg, établissement non pas à entretenir, mais à créer, cette somme de 5,000 francs est infiniment trop ou infiniment trop peu. Quant au second motif allégué, la ville de Strasbourg ignore sans doute que les mêmes cités qui accordent 5,000 et 3,000 francs aux Sociétés des amis des arts subventionnent également et l'horticulture et l'agriculture, et même la littérature. Il est vrai que ces villes n'accordent pas à leur théâtre une cinquantaine de mille francs, et qu'elles ne font pas figurer les courses de chevaux au budget des beaux-arts.

La Société marseillaise reçoit en outre, du conseil général du département, une somme de 200 francs. Le conseil général de la Gironde, plus généreux, en accorde 1,500 à la Société de Bordeaux. Celle de Lyon ne reçoit rien sur les fonds du département; mais la chambre de commerce lui alloue chaque année une somme de 5,000 francs, destinée spécialement à couvrir les frais des concours créés par la Société en faveur de l'industrie lyonnaise. La jeune Société de Saint-Étienne, qui se propose de fonder des concours du même genre, a droit au même encouragement, et nous espérons qu'il ne lui fera pas défaut.

Les expositions des amis des arts étaient d'abord gratuites. Ce n'est qu'après l'exemple donné par le gouvernement pour les expositions parisiennes qu'un droit d'entrée a été établi. Certaines sociétés ont eu le bon goût de conserver encore trois ou quatre jours gratuits par semaine. D'autres n'en laissent plus qu'un seul. Il en est qui suppriment complétement l'entrée gratuite, et qui exigent toujours un droit d'entrée, si mince qu'il soit. C'est aller directement contre le but qu'on se propose. Comment rendrez-vous l'art populaire dans une ville, si vous ne le montrez que pour de l'argent? Cette rapacité, d'ailleurs, pourrait bien être un faux calcul. Les jours gratuits préparent des visiteurs aux jours payants. Quoi qu'il en soit, les droits d'entrée perçus à la porte forment à Lyon un total de 3,746 francs; à Bordeaux, de 1,473 francs; à Marseille, de 1,842 francs. Enfin, il faut compter encore la vente des livrets, qui produit à Lyon plus de 2,000 francs, et qui n'en produit pas 500 à Marseille.

Le chapitre des dépenses est plus compliqué que celui des recettes. Les acquisitions d'objets d'art absorbent, nous l'avons dit, les neuf

dixièmes du produit des actions. Il reste donc à peu près un dixième de cette somme, auquel viennent se joindre les allocations et les autres recettes énumérées plus haut. C'est sur ces fonds, qui forment à Lyon un total d'environ 20,000 francs, que sont payés tous les frais, et les frais sont si considérables que les sociétés arrivent à peine à équilibrer leurs recettes et leurs dépenses.

La Société des amis des arts de Paris, véritablement privilégiée, ne connaît pas ces frais énormes qui écrasent les sociétés de province. Elle n'a à payer ni les transports d'objets d'art, ni les honoraires à des agents parisiens, ni le loyer. Après avoir prélevé une petite somme pour les dépenses administratives, elle peut consacrer ce qui reste à l'exécution de la gravure qu'elle a l'habitude de distribuer en prime à ses souscripteurs. C'est ici le lieu de parler de cette source de dépense, que quelques sociétés conservent encore, que d'autres ont abandonnée depuis peu.

Il est incontestable que la prime a été dans le principe un puissant appât pour attirer les souscripteurs tièdes ou timides. La plupart des sociétés, imitant celle de Paris, faisaient exécuter une gravure d'après un des beaux tableaux de leur exposition, et réservaient à leurs seuls souscripteurs le bénéfice de cette estampe. Mais, outre les frais considérables qu'entraînait une pareille mesure, l'inexactitude du graveur, la longueur du travail, les difficultés du tirage retardaient souvent au delà du terme fixé la distribution de la prime. De là des plaintes, des reproches adressés aux administrateurs des sociétés. Puis, comme le tirage ne pouvait se limiter exactement au nombre des souscripteurs, il arriva un moment où l'on se trouva encombré, non-seulement de planches de cuivre, mais surtout d'épreuves qui dépérissaient faute d'emploi. L'idée vint alors d'en faire des lots que l'on ajoutait au tirage, et ce fut le tour des souscripteurs de se trouver encombrés. La banalité de la prime lui ôtant la moitié de son prix, on saisit le prétexte de l'énorme dépense qu'occasionnait l'exécution d'une gravure *ad hoc*, et l'on en vint au système de la banalité la plus complète, c'est-à-dire que l'on se borna à donner en prime une gravure que le premier venu pouvait se procurer chez les marchands. Le privilége du souscripteur se réduisait à une économie du tiers ou de la moitié du prix. Dans ces conditions purement commerciales, la prime n'avait plus de raison d'être. Elle fut supprimée à Marseille et ailleurs, et les sociétés qui se fondèrent la tinrent en un tel discrédit qu'elles ne songèrent pas un seul instant à l'établir. Les fondateurs de la Société de Bordeaux et de celle de Saint-Étienne déclarent également qu'ils regardent la prime comme une chose oiseuse et sans utilité.

La prime a cependant son bon côté. N'est-ce donc rien que d'assurer

à tous les souscripteurs la possession d'un objet d'art, et de les unir par la possession d'un objet commun à tous? Mais pour que la prime ait un intérêt, il faut lui en donner un. Il faut s'en occuper et en prendre la peine. C'est à quoi la Société des amis des arts de Lyon a, selon nous, parfaitement réussi. L'idée de faire graver par des élèves de l'École des beaux-arts de Lyon les tableaux du musée, et de distribuer chaque année aux souscripteurs trois ou quatre de ces planches, est la plus heureuse combinaison que l'on ait trouvée jusqu'ici. On avait essayé d'abord, comme à Strasbourg, de réunir en album des lithographies ou des gravures exécutées par des artistes du pays, vues de monuments, scènes de mœurs, etc. Mais la prime lyonnaise vaut encore mieux, et il serait à désirer que l'usage en devînt général dans les autres sociétés. Son premier mérite est de n'avoir rien de banal; le second est d'apprendre à ceux qui la reçoivent le chemin du musée, où ils pourront former leur goût. Distribuée avec discrétion aux seuls membres actifs de la Société et aux correspondants, cette publication indéfinie les lie indéfiniment, et, comme après tout elle doit former un recueil considérable, elle peut devenir un appât sérieux et procurer de nouveaux souscripteurs. Enfin, au point de vue de l'intérêt général de l'art, la reproduction, par la gravure ou la lithographie, des richesses renfermées dans les musées de province, est une entreprise digne d'éloges. Et qui accomplira cette entreprise, si les Sociétés des amis des arts en déclinent l'honneur?

Marseille, il est vrai, a essayé de remplacer la prime par un recueil mensuel distribué gratuitement aux souscripteurs. Mais ce recueil figure au budget de la Société pour la somme de 1,980 francs. A ce prix, peut-on espérer rien de sérieux? Les frais de papier, d'impression et de distribution, et une rémunération quelconque pour le gérant une fois prélevés, que reste-t-il? A peine de quoi payer une paire de ciseaux. On peut, pendant un temps, compter sur la complaisance; mais la complaisance s'épuise à la longue, même chez les rédacteurs amateurs, et les souscripteurs, abonnés forcés d'un recueil qui ne les satisfait plus, arrivent à témoigner leur reconnaissance du cadeau qu'on leur fait en en demandant la suppression.

La *Tribune artistique et littéraire du Midi* coûte à la Société de Marseille 1,980 francs par an. La publication des tableaux du musée de Lyon n'en coûte que 1,760. Ainsi, tous les motifs, même l'économie, plaident en faveur de la prime lyonnaise. Il ne manque pas de recueils et de journaux pour tenir les sociétaires au courant des nouvelles des arts, mais on manque et l'on manquera longtemps de documents complets sur les musées de province.

Les frais de transport constituent pour toutes les sociétés une dépense considérable. Ce n'est que justice, quand on appelle quelqu'un en consultation chez soi, de payer son dérangement. Les artistes de Paris qui répondent à l'appel des Sociétés des amis des arts leur rendent un véritable service; sans eux, l'exposition ne pourrait avoir lieu. Si les sociétés sont impuissantes à reconnaître ce service par l'achat de toutes les œuvres envoyées, elles doivent au moins ne pas faire supporter à l'artiste des frais sans proportion avec l'occasion très-problématique de vente qu'elles lui offrent.

Certaines sociétés n'admettaient la gratuité du transport que pour les artistes spécialement invités. D'autres la limitaient à l'*aller*, et ne se chargeaient pas du *retour*. Toutes ces restrictions devaient tomber peu à peu. La plupart des sociétés ont aujourd'hui admis en principe la gratuité complète des transports, aller et retour, du déballage et du réemballage. Ces frais s'élèvent, pour la Société de Lyon, à une somme de 3,000 francs; pour celles de Marseille et de Bordeaux, à 2,000 francs environ.

Nous ne parlons ici que pour mémoire des frais d'exposition, de surveillance, de bureau, etc. Il est trop évidemment de l'intérêt des sociétés de les réduire, pour que nous hasardions à ce sujet le moindre conseil. Mais nous insisterons sur deux points qui s'y rattachent, les honoraires et le local.

La plus grande difficulté des expositions de province n'est pas de les ouvrir, mais de les meubler de bons tableaux. Nous avons dit comment s'y était prise la Société de Bordeaux pour s'assurer à Paris un concours actif et dévoué. M. Dauzats a souvent employé son zèle en faveur d'autres sociétés; mais, en général, le soin de recruter les tableaux des expositions provinciales repose sur des agents secondaires qui, nourris dans le commerce des choses d'art, ne voient là qu'une occasion de brocantage de plus, et cherchent avant tout à se débarrasser de leurs fonds de magasin. Aussi retrouve-t-on à toutes les expositions provinciales les mêmes non-valeurs, et on peut même ajouter que la circulation habituelle de cette fausse monnaie de l'art a provoqué et entretient l'art d'en faire. Notre collaborateur M. Darcel signalait naguère, à propos de l'exposition de Rouen, ce vice déplorable des expositions provinciales; le remède qu'il proposait a toutes nos sympathies. « Ce sera, disait-il, à la Société des Arts-Unis de se faire à l'avenir le correspondant général des expositions provinciales, et de centraliser les œuvres que les peintres de Paris désirent y envoyer. Par son entremise, la publicité se fera plus étendue, car ses intérêts ne seront point opposés à ceux des artistes. Ceux-ci d'ail-

leurs doivent être naturellement portés à se servir d'une société dont ils seront les membres et les clients. » La question des honoraires attribués aux agents parisiens se trouvera ainsi résolue à l'avantage des sociétés. Il leur sera facile de prendre avec la Société des Arts-Unis tels arrangements qui seront jugés nécessaires, abonnement, droit de circulation, ou telle autre redevance, qui ne s'élèvera pas, comme ces honoraires, à une somme de 2,000 francs et plus. A ce propos, on nous permettra de relever dans le budget de la Société de Bordeaux un singulier chapitre qui ne doit pas passer inaperçu. On y voit figurer aux recettes, sous le titre : « Remise sur la vente des tableaux étrangers, » une somme de 656 francs. Il n'est pas permis, croyons-nous, aux Sociétés des amis des arts de faire argent de tout; il ne leur est pas permis surtout de se laisser attribuer par des marchands belges une remise commerciale qui aurait pour résultat d'accorder aux produits étrangers, sur un marché français, une préférence due à des motifs peu honorables.

Quant au local, la Société de Bordeaux, celle de Strasbourg et celle de Toulon sont les seules que nous voyions s'en préoccuper. Les autres sollicitent de l'autorité municipale une hospitalité qui leur est rarement refusée. Mais cette hospitalité accordée aux beaux-arts s'exerce aux dépens des beaux-arts eux-mêmes. Comme il n'existe guère à la disposition des villes de province qu'une seule galerie convenablement éclairée pour recevoir des tableaux, et que cette galerie est celle du musée, c'est au musée que les municipalités logent les expositions de la Société des amis des arts. La Société prend possession de ce local d'emprunt deux ou trois semaines à l'avance; elle y établit des charpentiers et des menuisiers qui taillent un échafaudage et le dressent devant les tableaux anciens, muets spectateurs de cette invasion du désordre. Puis arrive le tapissier qui tend ses toiles, puis les accrocheurs de tableaux qui, sur ces parois improvisées, plantent des clous, établissent des tringles, suspendent les cadres à la file. L'exposition s'ouvre alors. Pendant un mois, deux mois peut-être, les tableaux anciens, privés de jour et d'air, dorment piteusement derrière la coulisse. Puis, au jour de la délivrance, on renverse à coups de marteau l'échafaudage; les tableaux modernes sont descendus et réintégrés dans leurs caisses par l'escadron des emballeurs qui vient, après les tapissiers et les menuisiers, s'emparer de la salle, apportant une autre espèce de poussière; et c'est de ces poussières variées, mais toujours soulevées à flots, que se nourrissent et s'imprègnent pendant plusieurs mois les chefs-d'œuvre de l'art ancien que la municipalité croit sans doute entretenir de la sorte, puisqu'elle vote chaque année une somme pour l'entretien de son musée.

L'invasion des musées par les Sociétés des amis des arts est un fait monstrueux, un abus criant. Les villes qui possèdent des musées ne peuvent pendant plusieurs mois les fermer à l'étude, à la curiosité, ou simplement au plaisir des étrangers et du public. Elles ne doivent pas exposer à des chances de détérioration de tout genre les objets d'art dont le gouvernement leur délègue la propriété et l'entretien. Et quant aux sociétés, que ne songent-elles, plutôt que d'envahir les musées, à se pourvoir d'un local? Si elles ne trouvent pas à louer une salle, comme faisait la Société de Bordeaux, à qui ce loyer coûtait un peu plus de 1,200 francs, il ne manque pas à Paris d'entrepreneurs de fêtes publiques en état de leur fournir une baraque bien conditionnée, dont la location pendant trois mois ne saurait les ruiner. Ce que l'on doit désirer, c'est que toutes les villes se décident à faire ce qui a eu lieu à Bordeaux et à Caen. A Caen, l'autorité municipale a fait construire à ses frais une salle d'exposition mise gratuitement à la disposition de la Société. A Bordeaux, la Société demandait à la ville qu'il lui fût permis d'approprier à l'usage de ses expositions un édifice municipal dont la ville n'avait que faire. Cette demande suffit pour provoquer de la part du conseil municipal une délibération conçue en ces termes : « Art. 1er. Un local, affecté aux expositions de la Société des amis des arts et à toutes autres solennités d'intérêt public, sera construit dans le pavillon occidental de la terrasse du jardin public... » — « Art. 4. M. le maire est invité à hâter le plus possible la translation, dans un local convenable, de l'école de dessin, et l'exécution des travaux, afin de ne pas entraver l'exposition de peinture de 1858. » Et, en effet, l'exposition de 1858 eut lieu dans le nouveau local. Il en coûta à la Société 2,000 francs de frais d'installation, dépense qui, une fois faite, ne se renouvelle plus.

Nous savons qu'à Marseille des efforts dans le même but ont été tentés par la Société artistique. Depuis à peu près dix ans un projet est à l'étude. La ville fournit le terrain, mais elle ne consent pas volontiers à se charger des travaux, parce qu'on lui demande trop de choses à la fois. Dans cette affaire encore, la musique intervient comme un trouble-fête : pendant que les amateurs de tableaux veulent une galerie, les amateurs de musique réclament une salle de concert. Bientôt viendront les horticulteurs, qui exigeront une serre chaude. L'impossibilité d'accorder des prétentions si diverses est cause que l'on ne fait rien, si ce n'est de remettre le projet à l'étude.

Il serait temps que la ville de Marseille et la ville de Lyon adoptassent un parti, et que, s'inspirant des motifs élevés qui ont dicté la délibération du conseil municipal de Bordeaux, l'édilité lyonnaise et l'édilité mar-

seillaise, aussi riches pour le moins, et, nous l'espérons, aussi éclairées, se décidassent à élever un local destiné aux expositions. Il serait peu digne d'une municipalité de solliciter dans ce but le concours pécuniaire des Sociétés des amis des arts; mais ce concours, nous en sommes certain, ne ferait pas défaut.

A toutes les causes de dépenses que nous avons énumérées et qui sont communes à la plupart des sociétés, celle de Strasbourg en joint une autre. Elle a fondé et elle entretient, par des achats annuels, un musée qui représente aujourd'hui un capital de 45,000 francs environ. Certes, l'entreprise est louable, étant donné surtout la pénurie du musée de la ville. Il reste à savoir comment on s'en est tiré. L'inventaire de ce musée, que nous trouvons dans le compte rendu de la Société de Strasbourg, de 1858-59, comprend 28 tableaux, 7 pastels ou aquarelles, et 16 gravures ou lithographies sous verre, sans compter un certain nombre d'albums et d'ouvrages sur les arts. Sur ces 28 tableaux, 12 sont allemands ou belges. On y voit figurer un *Portrait* attribué à Holbein, un *Effet de lune et de lampe* par M. Nahl, de Cassel, et cette fameuse *Julia* (*grande toile*, dit le catalogue), que le professeur Felsing a si chèrement gravée aux frais des sociétés qu'il préside. C'est à la suite de l'exposition de 1858 que cette *grande toile*, œuvre de M. Kœhler, de Dusseldorf, achetée par l'Association rhénane au prix de 2,000 florins, est échue à l'heureuse Société de Strasbourg. Parmi les seize tableaux français, on rencontre d'abord deux copies exécutées d'après Titien et Paul Véronèse par des artistes de Strasbourg. Viennent ensuite quelques œuvres des peintres de la localité, MM. Merglé, Félix Haffner, Eugène Beyer et Brion. L'art français proprement dit est donc représenté par dix tableaux, signés des noms de MM. Remillieux (de Lyon); Caminade, Karl Girardet, Albert Barre, Dubuisson (de Lyon), Philippoteaux, Bouterweck, L. Garneray, Leleux et mademoiselle Blaise. Les pastels et aquarelles ont pour auteurs mademoiselle Ellenrieder, M. Marmier (de Metz); MM. Petit-Gérard et Liepmann; les aquarelles de ces derniers sont des chromolithographies. Quant aux gravures, on a jugé inutile d'indiquer les auteurs, si ce n'est pour l'*Ange dormant*, gravé par M. Charles Schuler d'après Raphaël, et « une gravure par Pascal, de Paris. »

Cette nomenclature nous dispense de tout commentaire. Disons seulement que l'idée d'un musée, idée féconde, réalisée d'une façon trop incomplète par la Société de Strasbourg, a reçu de la Société de Caen un commencement d'exécution plus heureux. Elle a pu réunir aux modèles en plâtre de M. Lechesne les moulages de la belle collection d'antiquités assyriennes de M. Lottin de Laval. C'est là un excellent noyau, d'un in-

térêt bien supérieur aux toiles équivoques du musée alsacien. Au surplus, la Société de Strasbourg vient d'adopter une mesure qui aura pour résultat d'améliorer sensiblement son fantôme de musée. Au lieu d'augmenter chaque année d'un ou deux tableaux de même valeur la collection actuelle, on s'efforcera de remplacer ceux qui la composent par des acquisitions d'une valeur supérieure, et les ouvrages ainsi éliminés iront grossir le nombre des lots à distribuer aux actionnaires.

Cette idée de la création d'un musée par la Société des amis des arts est, avons-nous dit, une idée féconde. D'autres l'ont compris comme nous. Les sociétés belges ont fondé par ce moyen des musées d'art moderne. Sans sortir de la France, il est telles villes de province qui ne possèdent pas de musée et qui possèdent une Société des amis des arts. Nous citerons entre autres la ville de Saint-Étienne. Cette ville doit-elle solliciter du gouvernement un lot de tableaux qui forme le noyau du musée futur? Mais le gouvernement n'a plus, comme sous le Consulat, des cargaisons de chefs-d'œuvre, fruit de la conquête, à semer sur le sol français. Il ne pourrait envoyer que des copies ou ce qui lui reste de ses commandes. Ne vaut-il pas mieux que le soin de constituer le musée soit dans ce cas délégué par la ville à la Société des amis des arts? Celle-ci pourra, les premières années, faute d'un assez grand choix, faire des acquisitions de peu d'importance. Mais si, à l'exemple de la Société de Strasbourg, elle améliore par des échanges ses acquisitions primitives, elle arrivera, en dix ans, à avoir une trentaine d'objets d'art très-présentables. Rien de plus facile alors que de transmettre à la ville la propriété de cette collection, en échange d'avantages permanents, tels qu'un local ou une subvention annuelle, représentant l'intérêt du capital consacré pendant dix ans à ces achats. Une proposition de ce genre a été émise, nous le savons, au sein de la Société des amis des arts de Saint-Étienne. On ne peut former qu'un vœu, c'est qu'elle soit prise, et par la Société et par la ville, en sérieuse considération. En attendant, la Société de Saint-Étienne s'est imposé la bonne habitude de donner à la ville le meilleur des tableaux acquis par elle à ses expositions.

Les concours sont un autre supplément de dépense, ou plutôt un surcroît d'action bienfaisante que s'imposent certaines sociétés. Nous avons dit un mot des concours de Lyon; on ne saurait y revenir avec trop d'insistance. Bornés primitivement à deux objets, la fleur et l'ornement, ils n'étaient en quelque sorte qu'un mandat de confiance accordé à la Société des amis des arts par la Chambre de commerce, qui consacrait à cet encouragement de l'art industriel une somme de 3,000 francs. En 1846, la Chambre de commerce ajouta 1,500 francs pour l'institution d'un con-

cours de gravure, afin d'encourager l'application de la gravure à l'industrie des impressions sur étoffes. En 1853, la Société des amis des arts comprit qu'elle ne pouvait distribuer annuellement d'aussi fortes récompenses à l'industrie et laisser dans l'oubli les beaux-arts, qu'elle était plus spécialement chargée de protéger. On établit alors un concours de figure, et l'on remplaça la gravure industrielle par un concours de lithographie.

Le concours de figure est le complément de l'éducation que reçoivent à l'École de dessin de la ville les jeunes artistes lyonnais. L'École les conduit jusqu'au modèle vivant, qu'elle leur apprend à dessiner; mais, comme elle n'est pas une école d'application, elle ne leur apprend pas à peindre. C'est à eux, une fois sortis de l'École, s'ils ne peuvent aller à Paris, de choisir un maître parmi les peintres du pays, et d'attendre, pendant de longues années d'étude, que leur talent suffisamment formé leur permette de se présenter aux expositions.

Le concours de figure institué par la Société lyonnaise comble cette lacune entre l'éducation de l'école et les expositions publiques. Les jeunes artistes y trouvent un stimulant, les lauréats un encouragement précieux et honorable, parce qu'il est mérité. La somme distribuée chaque année en un ou plusieurs prix varie de 500 à 1,000 francs. Bien que de création relativement récente, ce concours a déjà produit d'heureux fruits. Nous avons reconnu dans la liste des lauréats la plupart des noms salués par nous aux dernières expositions : M. Bellet-Dupoizat, auteur du tableau des *Hussites*, reproduit par la *Gazette des Beaux-Arts*, et M. Dollard, couronnés tous deux au premier concours de figure, en 1854; MM. Terrier, Malaval, Lombard, peintres de portraits ou de genre, et M. Domer, dont nous avons cité avec éloge le carton représentant le *Martyre de saint Irénée*.

La preuve de l'utilité de ces concours est dans le nombre des concurrents qu'ils attirent. Les candidats au prix de la figure ne descendent guère au-dessous de cinq. La lithographie en attire souvent moins, parce que la Société ne veut encourager que l'application vraiment artiste de ce procédé : elle impose toujours comme sujets de concours la reproduction d'un tableau du musée. Nous n'avons vu aucune de ces reproductions, mais nous nous souvenons d'avoir remarqué à l'exposition de 1860 les portraits lithographiés par M. Hirsch, lauréat de 1855, et par M. Lépagnez, lauréat de 1856. Il est bon d'observer, à ce propos, que les prix accordés par la Société lyonnaise à la lithographie sont, avec les médailles des expositions parisiennes, les seuls encouragements publics établis jusqu'ici en faveur de cet art tout français.

Quant aux concours de la fleur et de l'ornement, ils ont donné sans aucun doute à l'industrie lyonnaise d'excellents dessinateurs de fabrique, à en juger par la collection des ouvrages couronnés que conserve la Société des amis des arts. Ils ont produit aussi un artiste distingué, M. Maisiat. — Les prix de ces concours, ainsi que de celui de lithographie, fournis par la Chambre de commerce, et celui de la figure, dont la Société fait seule les frais, forment un total de 5,250 francs.

La Société récemment fondée à Saint-Étienne se propose de suivre l'exemple de la Société lyonnaise en instituant aussi des concours d'art industriel. La Chambre de commerce de cette ville se fera sans doute un devoir de suivre aussi l'exemple de la Chambre de commerce de Lyon, et d'appuyer par une large subvention un projet d'une utilité si évidente pour les industries dont Saint-Étienne a le privilége, la rubannerie et la fabrication des armes. A Caen, la Société s'est préoccupée des moyens de former des dessinateurs pour l'industrie dentellière. L'établissement d'un concours remplirait cet objet. Il en sera de même dans toutes les villes dont une industrie spéciale fait la richesse ou la gloire. Dans toutes ces villes, les Sociétés des amis des arts accompliront une belle œuvre en patronnant, et les Chambres de commerce en subventionnant des institutions de ce genre.

LÉON LAGRANGE.

(La fin prochainement.)



LA COLLECTION SOLTYKOFF



Après la collection Fould, c'est la collection Soltykoff qui disparaît, puis ce sera le tour d'une autre, et d'une autre encore! Après celles qui sont déjà formées viendront celles qui se forment des débris arrachés aux cabinets que l'on disperse. Mais dans cette rotation incessante certaines œuvres disparaîtront à tout jamais, immobilisées dans les dépôts publics. Un jour viendra donc où, les sources étant taries, soit par épuisement, soit parce qu'on y conservera ce qu'elles abandonnaient naguère avec une si déplorable insouciance, un jour viendra où, les musées retenant tout ce qu'ils auront accaparé, les pièces extraordinaires deviendront introuvables. Nous pensons donc qu'une collection de la nature et de l'importance de celle qu'avait réunie le prince Soltykoff ne se reverra pas de longtemps, et que les amateurs doivent être combattus entre deux sentiments contraires : l'espoir de voir enrichir les ventes futures des épaves qui se dispersent aujourd'hui, et le regret de voir détruire les séries si complètes et si intéressantes que l'on avait formées à grands frais. Pour nous, l'espoir nous touche peu, et c'est le regret qui nous envahit tout entier; regret double : d'abord nous avions beaucoup étudié et beaucoup appris dans la collection dont le prince Soltykoff ouvrait si généreusement les portes et communiquait si libéralement les richesses à tous les archéologues, que chacun la regardait un peu comme la sienne; puis nous avions espéré un instant que, de facilement accessible qu'elle était, elle deviendrait entièrement publique en entrant dans les Musées du Louvre et de l'hôtel de Cluny, qui se la seraient partagée.

Nous avions malheureusement pris, nous et beaucoup d'autres, nos désirs pour un espoir, et si le Musée du Louvre a été assez heureux pour acquérir avec une sage prodigalité les deux ivoires les plus remarquables que l'on ait encore vus, il ne paraît pas jusqu'ici que le Musée de l'hôtel

de Cluny puisse faire autre chose que d'insignifiantes acquisitions. M. E. Du Sommerard, son conservateur, assiste à toutes les adjudications avec un courage que nous admirons, prêt à profiter de leur moindre défaillance; mais la lutte est vive, et les enchères volent au-dessus de sa tête sans qu'il puisse y atteindre. Les directions des Musées anglais de South-Kensington et du British-Museum, armées de crédits dignes d'une grande nation, enlèvent les pièces opimes, tandis que le conservateur de notre Musée des arts industriels assiste désarmé à une lutte où il ne peut combattre.

Ce n'est point cependant pour le pur amour de l'art et de l'archéologie que le gouvernement anglais dote si généreusement aujourd'hui les collections qu'il entreprend de former. Il a compris que le sort de l'industrie est lié à celui des beaux-arts, et que si les produits anglais sont inférieurs par le goût aux produits français, c'est apparemment parce que moins d'exemples des arts du passé ont été donnés à ceux qui les créent ou qui les fabriquent. Cette pensée a fait fonder le Musée et l'École d'art industriel de South-Kensington : école qui, avec le sens pratique de la race anglo-saxonne, est bientôt devenue un modèle ; musée qui, dans sa spécialité, sera bientôt le premier de l'Europe.

Devons-nous, vains ou fiers des résultats acquis, nous endormir dans une trompeuse quiétude et négliger de cultiver encore davantage cette somme de goût que nous croyons avoir? Nous ne le pensons point.

Nos arts industriels sortent à peine d'une période que nous ne craignons point de qualifier de barbare, en ce sens que les notions du vrai y étaient perverties. La nature de la matière, la fonction des choses, la nécessité des formes, la convenance des ornements, tout était méconnu, et ce ne sera pas assez de la critique pour donner des notions plus saines sur les conditions de l'art appliqué à l'industrie, si l'exemple de ce qu'ont fait de bien l'antiquité, le moyen âge et la Renaissance ne vient s'imposer aux yeux.

Or, la collection Soltykoff possédait, des différentes périodes du moyen âge et de la Renaissance, des œuvres magnifiques qui, à cause de leur mérite même, auraient mieux montré à quelles conditions elles possèdent cette beauté que l'on admire en elles.

A côté de cette question d'utilité et d'industrie, il y a les questions d'archéologie et d'histoire qui ont bien aussi leur prix. Ainsi, le prince Soltykoff possédait des séries uniques par le nombre, par la beauté et par la variété des exemplaires. Telle était celle des crosses, celle des custodes, celle des tableaux reliquaires, celle des émaux cloisonnés français et surtout allemands, et celle des ivoires.

De plus, si le Musée du Louvre est plus riche en émaux peints et en faïences de Bernard Palissy; si le Musée de l'hôtel de Cluny est supérieur par la quantité, par la variété et même par le choix des majoliques, n'est-il pas dans ces collections des lacunes qu'il est nécessaire de combler, et qu'eussent remplies les pièces qui se trouvent là réunies?

Lorsque les quelques Palissy qui manquent à la belle série du Louvre seraient venus s'y placer; lorsque les émaux peints par Jean Pénicaud l'ancien, par Nardon Pénicaud, par Martin Didier, auraient été joints aux magnifiques Léonard Limousin que possède le Musée; lorsque quelques majoliques choisies avec discernement auraient pris rang dans l'armoire où cet art est si incomplétement représenté; — si la série presque entière des ivoires, donnant un développement rapide au musée chrétien que l'on forme, avait apporté des exemplaires précieux de la sculpture du moyen âge, croit-on que l'intérêt du Musée ne s'en fût pas merveilleusement accru? D'un autre côté, le Musée de l'hôtel de Cluny, déjà si riche, fût devenu d'un coup et à tout jamais le premier du monde. Et n'est-ce rien que cette splendeur des Musées pour la gloire d'un pays?

Lorsqu'une nation fait pour les beaux-arts ce que les utilitaires appellent des folies, elle place à gros intérêts. N'en avons-nous point la preuve dans le Musée de Dresde? Il fut formé en dépit de la misère d'un peuple que ruinait un prince dont le règne fut une véritable calamité pour la Saxe. Cependant les collections réunies par l'électeur Auguste III au détriment des richesses immédiates de son peuple sont aujourd'hui l'honneur du pays et la fortune de Dresde. Qui irait aujourd'hui dans cette ville sans monuments, si elle ne possédait pas son magnifique Musée?

Certes, nous sommes loin d'en être là, car Paris possède assez de causes d'attraction; mais qui pourrait dire que les Musées ne doivent point être comptés parmi les premières? Celles-là sont avouables, élèvent l'esprit en lui offrant la contemplation du beau, et elles nous touchent encore par ce besoin que nous avons tous de nous rattacher à quelque chose qui ne soit point dû à l'heure présente, toujours si précaire. Les Musées représentent le passé et la tradition, et ils sont presque les seuls à les représenter, aujourd'hui qu'on fait passer les rues sur les monuments et qu'on gratte au vif ceux que l'alignement respecte. Sans eux, Paris ne serait peut-être un jour qu'une grande auberge où l'on vivrait assez mal en dépensant beaucoup.

Il faut donc veiller sans cesse et toujours à ce qu'ils s'enrichissent, et nous n'avons jusqu'ici rencontré personne qui n'ait souhaité que la collection Soltykoff y entrât tout entière, et qui n'ait regretté que, vu son

grand prix, qui rendait l'acquisition difficile, on n'ait pas du moins pris ses mesures pour en garder la majeure partie.

Puisque la chose est aujourd'hui sans remède, essayons de faire apprécier l'importance des richesses que nous avons perdues.

Des armes orientales et des divinités indoues, rapportées de ses voyages par le prince Alexis Soltykoff, furent le premier fonds de la collection. Puis le prince y joignit des armes occidentales, et enfin des curiosités du moyen âge, éclairant son goût, naturellement délicat, avec les conseils de M. Dugué, qui possédait lui-même un cabinet très-important. Aussi les deux collectionneurs, le prince et son conseiller, après avoir vécu en bonne intelligence pendant quelques années, se séparèrent-ils un jour pour avoir désiré tous les deux le même objet : un grand gobelet et une aiguière en argent du xve siècle (n°s 874 et 875). C'est alors que M. Carrand, amateur lui-même et possesseur de pièces fort importantes, fut appelé à aider le prince de son expérience si sûre, et à le seconder dans une entreprise hardie, l'acquisition de la collection Debruge-Dumesnil, pendant les journées les plus inquiètes de la République. L'entreprise réussit au delà des espérances les plus hasardées, et, grâce à l'annexion qui en fut la suite, la collection du prince Soltykoff acquit une importance qui la transforma en un vrai musée. Pendant longtemps celle-ci fut emmagasinée dans les appartements d'un hôtel de la rue de Bretonvilliers, à l'extrémité de l'île Saint-Louis, appartements qui n'étaient ouverts que le jeudi. C'est là que le prince a dû passer ses meilleures journées, méditant quel arrangement il donnerait à toutes ces richesses dans l'hôtel gothique que Lassus lui bâtissait alors avenue Montaigne, et jouissant avec plénitude de tant de choses qui n'étaient point encore devenues banales à force d'être vues. L'hôtel achevé, le prince s'en dégoûta et le vendit. Il en fit construire un autre, où il installa enfin sa collection ; puis, lorsque tout fut en place, il vendit l'hôtel et la collection, tout prêt, peut-être, à se rebâtir un troisième hôtel et à recommencer une seconde collection.

Bien qu'il soit impossible d'adopter une classification d'une rigueur absolue parmi tant d'objets qui empruntent leurs éléments à tous les arts, nous pensons pouvoir établir les quelques divisions suivantes dans l'étude que nous entreprenons. Les deux époques du moyen âge et de la Renaissance nous fourniront d'abord des divisions tranchées. Les émaux peints, les majoliques, les faïences françaises, la verrerie seront d'un côté avec l'horlogerie et la damasquinerie ; de l'autre seront les émaux champ-levés, l'orfévrerie, ou plutôt le mobilier ecclésiastique et les ivoires. Mais laissant à l'orfévrerie tous les ivoires qui ont une destination

mobilière spéciale, nous pourrons, par contre, en distraire les produits de la fonte de bronze, de sorte que des ivoires et de la fonte nous formerons deux divisions naturelles, que nous pouvons examiner tout d'abord[1].

LES IVOIRES

Les ivoires présentent, sous des proportions exiguës, avec une matière presque inaltérable et susceptible d'être taillée avec une finesse inimaginable, une sorte de diminutif de la grande sculpture monumentale. Aussi est-il loisible d'étudier l'une à l'aide de l'autre, et de faire cette étude avec d'autant plus de fruit que les exemplaires, essentiellement mobiles, peuvent être rapprochés, soit en original, soit à l'aide de moulages. Un musée des nombreux moulages déjà pris dans toutes les collections publiques et particulières de l'Europe serait d'un intérêt que nous indiquons sans vouloir insister en ce moment, mais que nous souhaitons vivement de voir établir un jour dans une des salles de l'hôtel de Cluny.

En attendant, l'histoire de la statuaire pouvait être suivie dans ses phases diverses, depuis le VIe siècle jusqu'au XVIe, pendant dix siècles, à l'aide des nombreux exemplaires réunis par le prince Soltykoff.

Les pièces les plus anciennes sont deux feuillets de diptyques consulaires (n° 381), publiés dans le *Thesaurus veterum diptycorum* de Gori. Sur chacune de ces plaques oblongues le consul est assis, couvert de ces vêtements byzantins que les orfrois, les broderies et les pierreries avaient rendus inflexibles. Il tient en main le mouchoir plié (*mappa circensis*) qu'il lançait dans le cirque pour donner le signal des jeux ; au-dessous, des bustes circonscrits dans des couronnes (*clypeatæ figuræ*) montrent les images de l'empereur et de l'impératrice. Ce sont Justinien Ier et Théodora, car le *Rufus Gennadius Probus Orestis, vir clarus et illustris consul ordinarius,* qui fit sculpter ces deux feuilles d'ivoire et qui dut les envoyer, selon l'usage, à quelque ami, était consul en 530. Au-dessous des images consulaires, de petits hommes, ministres des largesses que les consuls faisaient à la foule lors de leur avénement, vident de grands vases pleins d'argent.

Dans ces bas-reliefs, l'art antique est bien dégénéré, et il s'est immobilisé dans des types sans vie, que devaient produire des artisans et non de vrais artistes. Travaillant d'après un type consacré, soumis à la même

1. L'empereur ayant acquis les armes occidentales pour le château de Pierrefonds, que l'on restaure; l'empereur de Russie s'étant rendu propriétaire des armes orientales, nous n'avons point à nous occuper ici de ces deux divisions importantes.

formule, conséquents avec la tradition grecque, ces tailleurs d'ivoire s'attachent aux mêmes types ; seulement ils ne les améliorent point comme faisaient leurs devanciers. Plus respectueux encore envers la tradition, leurs successeurs finissent par répéter pendant des siècles la même œuvre avec le même style.

Une plaque d'ivoire du XIe siècle, sculptée d'un côté (n° 14), présente cette particularité d'être le revers d'un autre bas-relief antérieur, raboté et plané en partie, et qui devait être d'une barbarie assez grande pour qu'on puisse l'attribuer au VIIe ou au VIIIe siècle.

Quant à l'art byzantin dans toute sa pureté et dans toute sa grandeur, il est représenté par un petit feuillet représentant l'Ascension (n° 12). Le Christ bénissant est assis sur le globe du monde, porté par deux anges, tandis que deux autres anges, descendant vers la terre, interpellent les Galiléens rangés sur une éminence et s'étonnant à ce spectacle. Si le groupe terrestre des apôtres manque essentiellement de variété dans ses attitudes, le groupe céleste, en revanche, est d'une grandeur et d'une noblesse indicibles, tant la ligne y est simple et large, tant le geste y est sobre et juste, tant il y a de sévérité dans les draperies. Sur cette donnée, si nous avions une église à faire décorer, nous voudrions que M. H. Flandrin nous peignît une de ces compositions où il a su allier, dans de si justes mesures, la science moderne et la grandeur un peu sauvage de ces époques primitives.

Cette scène, taillée dans l'ivoire au Xe siècle, semble être le prototype sur lequel le miracle de l'Ascension a été décrit dans ce *Guide de la peinture* que M. Didron a retrouvé, servant encore aux moines du mont Athos à composer les peintures dont ils décorent leurs églises. De plus, l'inscription est la même, et c'est par les mêmes paroles que les anges interpellent les apôtres, en leur disant : « Hommes de Galilée, pourquoi restez-vous en extase les yeux au ciel? »

Une grande composition formée de plusieurs plaques d'ivoire (n° 9), attribuée au Xe ou au XIe siècle, nous semble encore appartenir à l'art byzantin, mais modifié par une influence allemande. Elle représente la Vierge tenant, assis devant elle sur ses genoux, le Christ qui bénit à la latine, entre les figures d'Isaïe et de Melchisédech, placées sous des arcatures latérales. Au-dessus, deux anges volant horizontalement soutiennent un disque chargé de la figure du Christ imberbe, comme dans les premiers monuments chrétiens. Au-dessous des pieds de la Vierge, un bas-relief représente la Nativité. Dans les figures d'assez grande proportion qui sont ciselées sur cet ensemble, les plis sont encore roides et serrés, les têtes sont grosses avec des fronts développés, et une certaine



LE COURONNEMENT DE LA VIERGE.

(COLLECTION - SOLTYKOFF)

recherche du type juif se remarque sur le visage des deux prophètes.

Une œuvre étrange, unique sans doute (nº 17), peut être revendiquée par l'art allemand du XIe siècle ; c'est une plaque en os de cachalot, plus haute que large et se réunissant au sommet, où l'Adoration des mages est figurée. Les figures sont grandes, émaciées, sauvages d'aspect, mais dues cependant à une main très-habile et se plaisant aux minuties des plis, des orfrois et des ornements. Si cette plaque n'est point l'œuvre d'un habile faussaire, elle est contemporaine des statues de Bamberg et appartient au même art. Des deux côtés, c'est la même rudesse des traits unie à la même recherche des plis serrés et des draperies anguleuses se soulevant sans motif à leur extrémité pour retomber en courbes arrondies. Seulement, l'expression si puissante et si naturelle à Bamberg est absente du bas-relief qui nous occupe.

Par un certain nombre de feuillets de diptyques, unis par paires ou dépareillés, et de plaques destinées à garnir des coffrets, nous arrivons insensiblement, en traversant le XIIe siècle, latin par le sytle et par la tradition, au XIIIe siècle, qui nous offre les deux chefs-d'œuvre acquis heureusement pour le Musée du Louvre.

L'un (nº 224 *bis*) est le groupe que M. Gaucherel a gravé à l'eau-forte pour accompagner ces lignes. Il représente *le Christ couronnant la Vierge*, et il est non-seulement remarquable par le grand style et la perfection des deux figures d'assez grande proportion qui le composent, mais encore par les ornements dorés dont les traces sont encore très-visibles sur les vêtements, et par la coloration de chair qui recouvre les visages et les extrémités. Ainsi cette œuvre parfaite, dont tous les détails sont exprimés avec un ciseau si savant et si précis, que toutes les articulations de la main du Christ y sont étudiées comme dans une figure de grandeur naturelle, est un exemple très-complet de la sculpture polychrome du moyen âge[1].

Une particularité singulière se remarque dans les ornements dorés dont sont recouverts les manteaux de la Vierge et du Christ. Le manteau du Christ porte des fleurs de lis et des castilles ; celui de la Vierge est également semé de fleurs de lis, mais comprises dans des carrés dont des poissons forment les côtés. Ces poissons, appelés *bards* en style héraldique, sont les pièces des armes de la famille de Lorraine. Or, Philippe le Hardi épousa en 1274 Marie, fille du duc de Lorraine et de Brabant. Ce Christ

1. Les mains de la Vierge sont une restauration moderne due à M. Geoffroy-Dechaulme, qui exécute et dirige avec tant de talent et une soumission archéologique si louable la restitution de la statuaire à Notre-Dame de Paris.

au manteau semé de France et de Castille, qui pose la couronne sur la tête de cette Marie vêtue de France et de Lorraine, n'est-ce pas une allusion, bien osée il est vrai, à ce mariage de Philippe le Hardi? Ce beau groupe n'a-t-il point appartenu au successeur de saint Louis? Nous ne voyons aucune impossibilité à ce qu'il en soit ainsi; la perfection de l'œuvre aide même à le supposer. Mais nous nous refusons à croire que ces deux figures représentent le roi et la reine usurpant la place et le rôle du Christ et de sa mère. Le type du Christ est trop impersonnel et trop semblable à celui que montrent tous les monuments de l'époque pour que nous ne nous refusions pas à suivre dans leurs suppositions extrêmes les rédacteurs du catalogue de la vente.

Mais, pour n'être point l'image d'un roi de France, cette pièce n'en méritait pas moins d'entrer au Louvre. Elle y représentera dans ses minimes proportions la grande école de sculpture française qui a illustré d'un monde de chefs-d'œuvre les portails des cathédrales de Reims, d'Amiens et de Paris. Mais il a fallu le payer cher, et 30,200 francs sont une somme, s'il est vrai surtout qu'en 1855 le Musée eût pu l'acquérir pour 5,000 francs sans des résistances et un *veto* venus du ministère d'État.

L'autre chef-d'œuvre est une Vierge debout, tenant l'enfant Jésus sur son bras droit, coiffée d'une couronne en filigrane d'or par-dessus le voile qui recouvre sa tête. Cette statuette, venue du cabinet Lenoir dans celui de M. Debruge-Dumesnil, n'est pas moins remarquable par la richesse des draperies, par l'harmonie de l'ensemble, que par la douceur et le charme des physionomies, et la beauté de la matière aux tons ambrés. Pour celle-ci, les enchères se sont arrêtées à 15,000 francs[1].

Une autre Vierge, protégée par un dais à coupole contre lequel s'appliquent, de manière à l'envelopper, les volets mobiles d'un polyptyque sculpté à l'intérieur, peut être comptée parmi les œuvres les plus charmantes, tant par sa composition que par son style. Elle est attribuée par M. Carrand à l'art vénitien du XIIIe siècle[2]. C'est, à notre avis, faire preuve d'une grande sûreté que d'affirmer des provenances si particulières, car c'est tout au plus s'il nous est possible de distinguer les ivoires du Nord de ceux du Midi. Nous ne remarquons point, en effet, dans le style de toutes ces œuvres de la toreütique, ces différences que dénote la peinture à toutes les époques du moyen âge. Nous croirions assez volontiers que des imagiers venus du Nord, de France, d'Allemagne et d'An-

1. Publiée en chromolithographie dans *le Moyen âge et la Renaissance*, t. V.
2. Publiée en chromolithographie dans *le Moyen âge et la Renaissance*, t. V.

gleterre, se sont établis en Italie, et, y apportant avec eux leurs habitudes, se sont à peine laissé influencer par les traditions tout autres que les peintres suivaient autour d'eux.

La peinture est toujours plus simple que la sculpture d'ivoire, à laquelle la multiplicité des surfaces est d'ailleurs nécessaire, et dans aucun des ivoires prêtés à l'Italie nous n'avons pu retrouver cette simplicité de lignes que montrent les fresques et les miniatures. Nous en excepterons un seulement, qui était exposé à Manchester[1]. D'ailleurs la statuaire ne commence à renaître en Italie qu'avec Nicolas de Pise, après les grands travaux des cathédrales françaises, et il serait étonnant que la petite sculpture y eût devancé le grand art décoratif.

Le XIVe siècle nous offrirait en foule des plaques fouillées avec une verve toujours heureuse, et représentant toujours les sujets de la vie du Christ, ou des coffrets commentant les romans alors en vogue, ou des boîtes à miroir, dons galants, sculptés de sujets plus galants encore, ou des peignes, autres gages d'amour dont on savait faire des œuvres d'art. Mais l'énumération de tous ces produits de l'ivoirerie nous entraînerait au delà des limites raisonnables. D'ailleurs, tout se perd si bien dans la confusion d'une admiration trop également partagée par des œuvres de même valeur, qu'il nous serait malaisé de débrouiller nos souvenirs.

LE BRONZE

Une pièce hors ligne attirait l'attention dans la collection Soltykoff : c'était un chandelier formé d'un inextricable enchevêtrement de tiges, de feuillages, de monstres, d'hommes et d'oiseaux. Tout, le pied, la tige, le nœud et la bobèche fouillée et percée à jour, avait été fondu d'un seul morceau et sans que le ciseleur ait eu la moindre retouche à faire subir à l'œuvre. Cette fonte, obtenue à cire perdue, était un chef-d'œuvre, de l'aveu même des hommes du métier, et c'était la difficulté du travail, de l'établissement du modèle et du moule dont il fallait s'étonner plutôt peut-être que de la pureté des formes.

Une inscription gravée sur cette œuvre, dont nous empruntons la gravure au *Manuel d'orfèvrerie* de M. Didron, nous apprend qu'elle fut fondue à Glocester par un certain abbé Pierre. Une autre inscription, gravée postérieurement dans la coupe de la bobèche, constate qu'un certain Thomas de Pocé (*Thomas Pocensis*) l'a donnée à l'église du Mans. Or, le regrettable et R. P. Martin, qui a publié trois vues de ce chandelier dans ses remarquables *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, a trouvé

1. Alfred Darcel, *Les Arts industriels du moyen âge et de la Renaissance*, p. 17.

dans le *Monasticon anglicanum* qu'un abbé Pierre gouverna et rétablit l'abbaye de Glocester, de l'année 1104 à 1112. Quant au Thomas de Pocé de la seconde inscription, le R. P. Martin pense que c'était un seigneur angevin, comme ceux qu'il trouve avoir été les bienfaiteurs de Glocester au XIIe siècle.

Pour n'avoir point appartenu à Thomas Becket, comme le voulait le catalogue, cette œuvre, précieuse pour la technologie, était doublement précieuse pour l'Angleterre, qui l'a payée 15,000 francs, croyons-nous, pour le Musée de South-Kensington. On l'avait offerte jadis pour 1,500 francs à la commission des monuments historiques, pour le Musée de l'hôtel de Cluny. Sur le rapport du baron Taylor, l'offre fut repoussée!

A côté de cette œuvre remarquable des fondeurs anglais du commencement du XIIe siècle, nous citons une croix allemande un peu postérieure, dont M. Didron nous a également donné la gravure. Elle possède la particularité rare d'être portée sur un pied fort élégant malgré sa sauvagerie. Ces Allemands d'alors étaient, comme on le sait, de grands *dinandiers,* habiles à tailler le cuivre, comme le prouvent tant d'œuvres heureusement conservées en Allemagne jusqu'à nos jours.

La collection possédait encore une descente de croix surmontant une boîte reliquaire, plus sauvage qu'on ne peut l'imaginer, bien conçue cependant dans son ensemble, et quelques petits chandeliers, fontes à cire perdue, qui, obtenus sur des modèles plus ou moins fins, témoignent toujours d'une grande habileté de la part du fondeur, et d'une inépuisable fécondité d'imagination chez ceux qui les ont modelés.

ALFRED DARCEL.

(*La fin au prochain numéro.*)



CORRESPONDANCE PARTICULIÈRE

DE LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS

VENTE DE LA COLLECTION VAN DEN SCHRIECK, A LOUVAIN
EXPOSITION DE LA SOCIÉTÉ BELGE DES AQUARELLISTES
TRÉSORS D'ART EN BELGIQUE

Bruxelles, 22 avril 1861.

La vente de la collection de tableaux Van den Schrieck a produit environ 530,000 francs. Ce chiffre est au-dessous de l'évaluation publique, qui exagérait la valeur de cette célèbre collection; mais les amateurs avaient pour cette fois fixé une somme approximative que les enchères n'ont point dépassée. Aujourd'hui, les plus fins appréciateurs peuvent se tromper, parce que, à certains jours, il y a une sorte de fièvre parmi les acheteurs. Est-ce le goût, la passion qui produit cette fièvre? Malheureusement non. Il est certain que la collection Van den Schrieck, vendue à Paris, pouvait atteindre 700,000 francs. Les milieux sont comme les saisons, qui ont une si grande influence sur l'esprit.

Le Musée de Bruxelles a acquis neuf tableaux, pour la somme de 40,300 francs. Le plus important de ces tableaux est *le Médecin de village* de Téniers, payé 14,100 francs. L'*Effet de nuit* de Van der Neer, payé 4,000 francs, est aussi d'une belle qualité, quoique le ciel soit retouché largement. *Le Mangeur de Harengs* de A. Van Ostade, me paraît bien cher,— 6,200 francs; c'est un tout petit tableau d'une seule figure, d'un ton fort et harmonieux, mais point extraordinaire. *La Fête des Rois* de Jean Steen, 2,650 francs, n'est pas non plus une très-bonne acquisition. Si le gouvernement était décidé à acquérir une œuvre de ce maître à la vente Van den Schrieck, il eût pu faire un choix plus heureux. *Le Christ au Roseau,* une sorte de miniature attribuée à Martin Schoon, 1,050 francs, fera aussi assez mauvaise figure parmi les gothiques du Musée. Le *Portrait d'homme* de Bernard van Orley, au contraire, payé 500 francs, tiendra parfaitement sa place, bien qu'il soit retouché, surtout dans les chairs. Les deux *Portraits* attribués à Memling, qui me paraissent postérieurs à ce maître et d'ailleurs n'ont pas les qualités naïves et élevées qui le caractérisent, ont été payés beaucoup trop cher, 4,500 francs. Quant à la *Halte de Voyageurs* d'Isaac van Ostade, payée 7,500 francs, on m'assure que ce tableau appartenait, il y a vingt-cinq ans, à un amateur hollandais, et qu'on le donnait alors à De Heer; il n'était point signé. De sorte que la belle signature qui s'étale aujourd'hui sur la margelle d'un puits, à la gauche du tableau, serait fausse. Ces nouvelles acquisitions du gouvernement vont sans doute bien tourmenter M. E. Fétis, chargé de faire le catalogue du Musée de Bruxelles.

Au Musée d'Anvers sont allés prendre une place définitive *la Noce de village* de Jean Steen, 10,800 francs; deux Philippe Wouwerman, *Halte de Cavaliers*, 1,600 francs; *Écurie flamande*, 4,100 francs, et une marine de Ludolf Backhuysen, 1,975 francs. *La Noce de village* est le plus beau des Jean Steen de la collection Van den Schrieck; toutes les qualités du maître, la causticité, le rire moqueur, la vie, l'accent, et cette harmonie de tons francs qui va si bien à sa verve et à la liberté souvent élégante de son dessin, y sont réunies.

M. Étienne Leroy, commissaire expert du Musée royal de Bruxelles, sous la direction intelligente de qui la vente s'est faite, a retenu un assez grand nombre de tableaux, soit pour son compte, soit pour le compte de particuliers ayant confiance dans son talent de connaisseur. Ces trente tableaux, qui formeraient le noyau d'une galerie, quitte à l'expurger à mesure que des achats importants se feraient, ont coûté environ 75,000 francs. Les plus importants sont un *Intérieur hollandais* avec trois figures, de Pieter de Hooge, 6,000 francs; *les deux Cabanes*, de Jean Wynants et Jean Lingelbach, 6,000 francs; un *Portrait en pied du sieur Vinck*, de Van Dyck, 5,300 francs; un *Intérieur de cuisine* « d'un fini sans égal, d'une suavité ravissante, » dit le catalogue, de W. van Miéris, 6,000 francs; un petit *Combat naval* de W. van de Velde, 3,650 francs; une *Fête de village* de A. van de Welde, 4,100 francs; « les bâtiments de ce tableau, toujours selon le catalogue, sont dus au pinceau d'Emmanuel Murand. » *L'Annonciation aux bergers*, un petit tableau de Pynacker, 2,000 francs; *une Basse-Cour de château*, de Hondecoeter, 2,600 francs; un *Paysage avec animaux*, de Ommeganck, 5,400 francs!! et enfin Eglon van den Neer, 1,870 francs; Moucheron et A. van de Velde, 1,710 francs; Isaac van Ostade, *Hiver*, 2,100 francs; un *Couronnement de la Vierge*, attribué à Rubens, 2,000 francs; P. Nefs, *Intérieur de la cathédrale d'Anvers*, 2,750 francs; D. Téniers, *Intérieur d'estaminet* avec huit ou neuf figures, médiocre, 2,000 francs; Gillies van Tilborgh, une *Réunion de famille*. Cette composition, « remarquable par le nombre de figures qui l'animent, » a été payée 1,900 francs; un paysage de Rombouts, « signé Hobbema, » 1,425 francs. Le reste est trop médiocre pour être mentionné.

M. Laneuville, de Paris, qui achetait, assure-t-on, pour M. Duchâtel, a fait quelques acquisitions importantes, et entre autres le célèbre *Torrent*, de J. Ruysdael, pour 38,000 francs. Ce tableau, qui mesurait 98 centimètres de hauteur sur 84 de largeur, avait en Belgique une réputation telle, que le prix auquel on l'a vendu a étonné tout le monde. M. Van den Schrieck, dit-on, en avait refusé 80,000 francs. Et, en effet, s'il avait été pur, si sa valeur n'en avait point été diminuée par des retouches, ou plutôt un repeint général, il eût peut-être atteint ce haut prix, tout aussi bien que *le Moulin* d'Hobbema, de la collection Patureau.

Outre ce Ruysdael, M. Laneuville est encore devenu acquéreur du *Cheval rétif* de Ph. Wouwerman, 13,000 francs. C'est un des bons tableaux du maître. M. Van den Schrieck le tenait de M. E. Leroy; il vient des collections Van der Pals, de Rotterdam, Verbrugge, de La Haye, et en dernier lieu, de Chaplin, de Londres. Je ne puis résister au désir de vous donner la description de ce tableau, telle qu'elle se trouve au catalogue : « Composition pleine d'animation; tout y est admirable et d'une exécution des plus soignées. Ces deux palefreniers occupés à retenir un cheval à robe grise qui se cabre, tandis qu'un autre au pelage alezan s'est mis à ruer à leur approche, déploient bien toute la vigueur que réclame cette délicate opération.

« Au devant de ce groupe, un homme à cheval crie en levant son bâton, pour faire

rentrer dans le devoir le coursier plein de fougue qui s'est dressé majestueux sur ses jarrets, et semble refuser d'obéir à la main de celui qui le tire en arrière.

« Dans l'écurie, à gauche, on remarque deux chevaux attachés au râtelier.

« Un cavalier, caché en partie dans son manteau, rit sous cape de cette scène tumultueuse, tandis qu'une femme, tenant son jeune enfant par la main, s'éloigne en se cachant le visage.

« Un garçon d'écurie retient le cheval qui rue, et un chien blanc joint ses aboiements aux cris mêlés de quelques termes énergiques des principaux acteurs de cette scène, parmi lesquels se trouve un autre garçon d'écurie qui a été jeté à terre, et se relève avec peine.

« Le paysage offre aussi quelque attrait, et se termine au fond par des collines sablonneuses où se dressent des broussailles. »

Les autres acquisitions de M. Laneuville sont un *Effet de lumière*, de Schalken, 1,550 francs; une *Vue intérieure de la Hollande*, par Jean van der Heyden et A. van de Velde, admirable tableau, lumineux, solide et extrêmement fini sans trop de dureté, 25,100 francs; et un *Intérieur*, avec deux figures, d'Eglon van der Neer, 3,500 francs.

L'auteur de plusieurs ouvrages sur les Musées de l'Europe, M. Viardot, a acheté un très-beau tableau d'Adrien van Ostade, *Intérieur d'une ferme*, pour 13,000 francs; le paysage de Ruysdaël, *Après l'orage*, d'une qualité rare et très-original dans l'œuvre du maître, 460 francs. Ce tableau vient de la collection de M. Henri Farrer, de Londres, et il vaut bien plus, à mon avis, que le fameux *Torrent* payé 38,000 francs par M. Laneuville. Une *Fête de village*, bon petit Téniers, 3,200 francs; la *Vue des dunes de la Hollande*, de Philippe Wouwerman, 4,100 francs; un *Effet de nuit*, de Van der Neer, 2,750 francs, et enfin un second Téniers, *le Corps de garde*, 2,000 francs.

Un *Hiver*, d'Isaac van Ostade, 9,000 francs; un *Intérieur*, avec deux figures, de G. Terburg, 5,400 francs, et une *Marine par un temps calme*, de W. van de Velde, d'une très-belle qualité, 7,200 francs, ont été acquis par M. Legrelle, d'Anvers.

M. Allard, de Douai, a acheté une *Marchande de poissons*, de Gabriel Metsu, 6,400 francs; un *Intérieur*, de Corneille Dusart, 2,500 francs; *la Couturière hollandaise*, de Nicolas Maas, 2,200 francs; des *Animaux au pâturage*, d'Adrien van de Velde, 5,300 francs; les *Joueurs de boule*, de Téniers, 3,500 francs; deux *Portraits*, homme et femme, attribués à Van Orley, l'un 500 et l'autre 230 francs; un *Intérieur*, de J. van Miéris, « signé, » 610 francs, et une copie d'après le même, 155 francs; enfin deux *Portraits*, d'Arn. de Gelder, 460 francs.

Un beau *Paysage*, de Ruysdaël, avec des figurines d'Adrien van de Velde, a été acquis par M. Richard Wallace, de Londres, 19,000 francs; au même amateur ont été adjugés *la Plage de Scheveningen*, de Philippe Wouwerman, 6,600 francs, et un *Effet de soleil levant*, de A. van der Neer, 3,000 francs.

Une *Scène rustique*, d'A. van de Velde, 1,580 francs; une *Scène pastorale*, de N. Berchem, 1,250 francs; un *Intérieur d'appartement*, de P. de Hooge, 1,700 francs; un *Paysage*, de J. Wils, 250 francs; le *Portrait de Henri Langenbeck*, attribué à Terburg, 370 francs, appartiennent aujourd'hui à M. Foucart, avocat à Valenciennes.

M. Lamme, amateur très-éclairé de Rotterdam, a acquis des *Animaux au pâturage*, de N. Berchem, 2,950 francs; un *Intérieur*, d'Adrien van Ostade, 2,750 francs, et un *Intérieur de tabagie*, du même, 2,100 francs; *le Muletier*, de A. Both, 670 francs; *Paysage avec animaux*, attribué à A. Cuyp, 830 francs; *la Prophétesse Anne*, de Jean Victor, 2,125 francs; *le Combat naval de Solebay*, par W. van de Velde,

2,200 francs; *la Leçon de musique*, de P. de Hooge, 2,550 francs; une *Mer orageuse*, de J. Schotel, 1,450 francs; une *Vue de Flandre*, de D. Téniers, 1,900 francs; *la Famille bruxelloise*, de G. van Tilborgh, 700 francs; un *Clair de lune*, d'A. van der Neer, 1,025 francs; un *Paysage avec animaux*, de N. Berchem et J. Wils, 650 francs; et enfin un paysage moderne de Hellemans, « étoffé, » par Verboeckoven, 840 francs.

A M. Gueldorf, *Paysage et cascade*, de Jacques Ruysdaël, 14,000 francs; *Vue d'une rue de Leyden*, de Van der Heyden, 6,000 francs; une *Marine*, de Schmidt, 600 francs; un *Paysage avec animaux*, signé Paul Potter, fatigué et retouché, 1,500 francs; un *Paysage*, de Moucheron, 300 francs, et un *Intérieur*, de F. van Miéris, « signé, » 700 francs, ce qui prouverait que ces maîtres du genre porcelaine ne sont plus autant dans le goût du public.

Ce sont là les principaux acquéreurs. Viennent ensuite les acheteurs isolés que je réunirai ici sans ordre, tels que me les donnera le catalogue où je puise ces renseignements. A M. Testelin, de Lille, un *Paysage* de Téniers, 470 francs, et un *Panorama* de Verboom, 450 francs. A M. Dufour, *la Plage de Scheveningen*, d'A. van de Velde, 1,575 francs. A M. Dufresne, de Cambrai, un *Portrait* de Gaspard Netscher, 590 francs. A M. Van Loo, une *Vue prise en Hollande*, de A. van der Neer, 2,100 francs; un *Intérieur* d'A. van Ostade, 2,900 francs; un *Paysage* de Jean Both, 4,800 francs. A M. Farrer, de Londres, une *Mer calme*, de W. van de Velde, 14,900 francs; un *Hiver* d'A. van der Neer, 2,100 francs; *le Chirurgien de village*, de D. Téniers, 1,700 francs; *le Mariage de Constantin*, de l'école de Rubens, ou une copie, 4,300 francs. A M. Désille, *le Pâturage*, de Karel du Jardin, 1,975 francs. A M. Grifs, un *Portrait attribué à Rembrandt*, 1,030 francs. A M. Metsens, *Intérieur de ménage*, par M. Maas, 1,200 francs. A M. Loyslas, *Portrait de famille*, de Gonzalès Coques, 1,625 francs. A M. Dufresne, de Cambrai, *l'Entrée d'un bois*, d'Hobbema, 3,050 francs. A M. Van den Schrieck fils, *le Joueur de vielle*, de D. Téniers, 410 francs. A M. Van Becelaer, de Bruxelles, *Portrait de l'une des femmes de Rubens*, 925 francs. A M. Dudeghem, *la Descente de croix*, de l'école de Rubens, 3,800 francs; *la Fête des rois*, de Jordaens, 600 francs; *la Fruitière*, de F. Snyders, 1,000 francs. Pour le Musée de Lille, *la Tentation de saint Antoine*, de Téniers, 4,100 francs; *Paysage et ruines*, de J. Ruysdaël, 1,500 francs; *Paysage*, de Salomon Ruysdaël, 530 francs; *Paysage*, d'Is. van Ostade, « signé, » 500 francs. A M. Varneck, de Paris, *Paysage et animaux*, d'Ad. van de Velde, « signé, » 630 francs; un *Portrait* d'homme attribué à Van Dyck, 460 francs; un *Intérieur* attribué à Gérard Dov, 1,225 francs. Un *Hiver*, d'A. Cuyp, 925 francs, à M. Mestens, de Louvain. Un *Intérieur* signé N. Maas, 500 francs, à M. Hesner. *La Fête de seigneurs*, de Jean Steen, à M. Evith, d'Alost. Au même, un tableau de M. de Keyser (contemporain), horrible, *la Lecture de la Bible*, 675 francs. *Le marchand de mort aux rats*, de Diétricy, à M. Grietens, de Bruxelles, 1,225 francs. A M. Maas, de Louvain, *Animaux au pâturage*, de J. Kobell, 730 francs. A M. Grietens, *Effet de nuit*, de Van der Neer, 1,000 francs; *les Œuvres de miséricorde*, de Téniers, 860 francs; *Sainte Catherine après son martyre*, un faux Rubens, 1,860 francs.

Les tableaux modernes ont atteint de très-hauts prix. Une *Vue prise aux environs de Clèves*, par B. Koekkoek, a été payée 6,100 francs par M. Weimart. Une *Noce flamande au* XVIIe *siècle*, tableau jaune qui a quinze ans de date, de la mauvaise manière de M. Leys, a été adjugé à M. Grietens pour 6,800 francs. Un second B. Koekkoek, acquis encore par M. Weimart, 5,100 francs. M. Scholaert, gendre de M. Van den Schrieck, a acheté 5,300 francs les *Ruines du château de Montaigle*, d'Ommeganck.

Vous avez vu plus haut que M. Leroy avait payé un autre tableau du même maître 5,400 francs. Ne pourrait-on croire, en voyant ces prix exagérés, que le XIXe siecle a produit des Ruysdael et des Hooge en Belgique? Hélas! nos peintres sont bien loin de ces grands artistes!

Tel est le résultat de cette vente, qui avait attiré à Louvain un grand nombre d'amateurs et d'artistes. En réalité, les meilleurs tableaux ont été payés ce qu'ils valaient, et les médiocres et les mauvais beaucoup trop chers. A Paris, les enchères eussent été plus passionnées, à cause du milieu dans lequel on eût produit la collection. En mêlant au goût la vanité, n'arrive-t-on pas à une sorte de folie qui rend un amateur riche capable des plus grands sacrifices, lorsqu'il s'agit d'enlever une œuvre d'art à un rival?

—La *Société belge des aquarellistes* a ouvert le 1er avril sa quatrième exposition Le gouvernement a mis à la disposition de la Société trois salons du palais ducal, où les dessins sont exposés de façon qu'aucun artiste n'aura à se plaindre de la place qu'on a donnée à ses œuvres. N'est-ce pas un cas rare, et jusqu'aujourd'hui inconnu dans le monde des arts?

Le catalogue de l'exposition ne contenait que 81 numéros; mais un supplément qu'on va publier portera ce nombre à cent. Les dessins à cataloguer sont exposés, de sorte que l'exhibition est complète aujourd'hui.

Parmi les artistes français, membres honoraires de la Société, MM. Gudin et Jean Lucas ont seuls envoyé leur contingent. M. Gudin est toujours le peintre habile et personnel, dans ces tons de pierreries et d'émaux que vous lui connaissez. M. Lucas s'est inspiré des beautés architecturales de Venise et de Gênes, et a su donner à son interprétation un certain cachet d'individualité, malgré de trop nombreux devanciers dans ce genre, qui veut avant tout un caractère d'incontestable vérité. Les quatre aquarelles de M. Lucas semblent un peu jaunes à nos yeux, peu accoutumés à cette violence de ton. Ajoutez à cela que les murailles de ces images de palais et de maisons n'ont point la solidité qui résiste aux saisons pendant des siècles, et vous connaîtrez les deux grands défauts du talent de M. Lucas. Il comprend parfaitement ce qu'on nomme l'*effet* dans les ateliers, qualité qui consiste dans la répartition intelligente ou bizarre des ombres et des lumières; mais c'est là une sorte de « calcul » dont il ne faut point abuser, et qu'on devra ranger bientôt parmi les *ficelles* du métier.

Un peintre d'intérieurs d'églises, M. Johannes Bosboom, de La Haye, peut-être inconnu à Paris, a un talent tout à fait hors ligne, et qui rivalise avec les artistes hollandais du XVIIe siècle. Sa *Synagogue* et son *Intérieur de la grande église à Leyde*, lavées avec une bravoure et une adresse rares, sont deux des meilleures aquarelles de l'exposition. L'*Église de Leyde* surtout est un morceau de choix; c'est magique d'effet, et si adroit, si vrai, qu'on ne songe pas à analyser le procédé de l'artiste. N'est-ce pas l'art séduisant par excellence, celui dont le côté matériel disparaît pour laisser tout son charme à une œuvre? Qui songe à se demander comment a été faite la *Vénus de Milo?*

Un autre artiste hollandais, M. Ch. Rochussen, d'Amsterdam, a exposé quatre *Souvenirs militaires*, diverses manœuvres exécutées par de petits soldats de douze centimètres, et *le Sermon au camp de Zeust*, qui sont traités avec infiniment d'esprit et une véritable observation. Des deux dessins de M. Israëls, un surtout a de la valeur, *le Naufragé*. Sans doute c'est un projet de tableau exécuté sans prétention, car si les groupes sont ordonnés avec un sentiment d'émouvante réalité, les petits personnages qui les composent manquent essentiellement d'accent; mais il y a dans cette composi-

tion le motif d'une œuvre plus sérieuse appelée à un succès certain. Il faut signaler encore l'*Intérieur de ville*, de M. Springer, et l'*Entrée de village*, de M. Weissenbruck, dont les qualités seraient fort prisées par leur aïeul Jean Van der Heyden; les scènes aimables des frères Herman et Mari Tenkate; les bestiaux de M. Stortenberken, et les deux paysages de M. Schelfout, de La Haye.

Les artistes du nord de l'Italie se sont fait représenter au Salon des aquarellistes par deux peintres de beaucoup de talent, et dont l'adresse et la liberté de manière ont quelque analogie avec la facture anglaise. MM. Pagliano et Rossi, de Milan, ont charmé nos artistes, plus consciencieux et plus tenaces, par cette légèreté de travail si excellente pour bien rendre la lumière et l'espace. Il y a deux bouquets de fleurs de M. Rossi, d'une fraîcheur merveilleuse, qui ont produit une sorte de sensation parmi les amateurs de lavis. Le *Départ des époux*, de M. Pagliano, est une jolie scène gracieusement exprimée.

Les artistes belges sont les plus nombreux, cela se comprend; mais c'est chez eux aussi qu'on trouve le plus de médiocrité. Cependant, quelques-uns peuvent lutter avec leurs émules de l'étranger. Les marines de M. P. Clays sont de celles qui seraient remarquées partout, même entourées d'œuvres de maîtres. *La Côte de Hollande* et *la Pêche au cabillaud* ont ces qualités d'un ordre supérieur qui font d'un canal et de quelques bateaux des choses poétiques et pour ainsi dire attendrissantes. En regardant ces deux belles œuvres de M. Clays, je me prenais à songer non-seulement à ce pays plat, si original, de nos voisins du Nord, mais encore à un tableau de Jacob Ruysdaël, du musée Van der Hoop d'Amsterdam, *le Moulin à vent*, un des chefs-d'œuvre de ce grand poëte. Les *Vues prises en Angleterre*, de M. Towey, sont très-goûtées des amateurs et se recommandent surtout par une sérénité et une fraîcheur qui font aimer le pays qu'elles reproduisent. M. Van Moer, le peintre de villes, s'est montré avare de son talent ferme, masculin, et non sans grandeur; il n'a exposé qu'une aquarelle, intitulée *Vue d'un petit canal, à Venise*. *Le Duel* et *le Traîneau*, de M. Van Seben, sont des compositions pleines d'humour et de douce familiarité. *La Bouderie*, de M. Madou, est ce que sont toutes les jolies inventions de ce maître, connu par son esprit fin et son rire sans aigreur. M. Ad. Dillens donne une très-bonne physionomie et le style qui convient à ses scènes irlandaises. Les souvenirs d'Allemagne de M. Stroobant, coins des villes de Prague et de Nuremberg, ont ces qualités sérieuses qui distinguent le talent de M. Van Moer, mais manquent d'harmonie dans le ton général, qui est un peu dur. M. Ch. Degroux a exposé cinq dessins et aquarelles, parmi lesquels se trouve une copie de son *Junius prêchant la réforme à Anvers*, dont la *Gazette des Beaux-Arts* a donné une reproduction, gravure de M. L. Flameng. Le talent de M. Degroux ne se prête guère à ces petites « machines » où les personnages ont des têtes grandes comme l'ongle, et où la recherche de la profondeur dans l'expression ne se fait point avec toute la liberté voulue. Le malaise, et peut-être même l'ennui, ont laissé des traces dans les dessins qu'il a exposés; positivement, il est sorti de son milieu sympathique, et cela se sent trop.

Le *Lever de lune* de M. Roelofs a ce mérite de ne point attirer l'attention et de charmer aussitôt qu'on l'a regardé. Je signalerai encore, pour finir ce rapide aperçu, les *Fruits et légumes* de M. David de Noter; les compositions, style Renaissance, de M. César dell' Acqua, et trois paysages très-vigoureux de M. Paul Lauters.

Cette modeste et jolie exposition affriande les amateurs; bon nombre d'aquarelles ont été acquises, et sans doute qu'avant la fermeture du Salon, à la fin de ce mois,

toutes, ou au moins les deux tiers, auront trouvé des acquéreurs. L'aquarelle est au tableau ce que la romance est à l'opéra, et la statuette au groupe monumental; cette comparaison peut faire comprendre pourquoi elle est généralement goûtée; mais elle n'a qu'une gloire éphémère de huit jours, qui se perd au fond des albums. Et, en vérité, on se surprend à se demander pourquoi des artistes d'un talent sérieux s'amusent à laver quand ils peuvent peindre. Il y a une raison, et sans doute elle est bonne : l'aquarelle est un jeu, une sorte de repos; elle se fait un peu comme on lit un roman, dans les moments perdus. On ne la méprise point; elle ne fait pas songer, mais bien plutôt sourire. A ce titre, elle a droit à notre attention, puisqu'elle nous procure un plaisir.

Cette lettre est déjà bien longue; cependant je veux y ajouter quelques mots pour vous annoncer une importante publication artistique de la maison Muquardt, de Bruxelles. Cette publication, dont le prospectus vient de paraître, aura pour titre : *Trésors d'art en Belgique*. Ce sera la reproduction, par la photographie, des chefs-d'œuvre contenus dans les musées, églises, édifices publics, collections particulières, ainsi que les monuments d'architecture et de sculpture du pays. Ce grand travail est entrepris par M. Fierlants, qui n'en est plus à faire ses preuves, et qui est assez connu par ses reproductions des beaux Memling de Bruges, du *Chanoine de Pala*, de la *Sainte Barbe* de Van Eyck, etc., etc. *Le Musée d'Anvers*, en cours de publication, est accompagné d'un texte descriptif, de M. W. Bürger. Puis viendront les Musées de Bruxelles, de Gand, les collections particulières, etc. Une publication de cette importance est appelée à un grand succès parmi les artistes, les amateurs et les savants. « Avec une bonne photographie, dit le prospectus, on a l'œuvre même de l'artiste, rien de plus, rien de moins : la profondeur des expressions, la justesse des mouvements, toutes les délicatesses du travail. Ce qui constitue la couleur dans l'ensemble d'un tableau n'est pas la diversité des nuances, mais la relation de chaque ton local avec les autres. On le voit bien quand on examine les eaux-fortes de certains maîtres tels que Rembrandt, où l'on admire tous les effets de la couleur dans une simple gamme du blanc au noir. C'est cette dégradation de la lumière à l'ombre que la photographie calque prodigieusement... »

Ainsi le travail de M. Fierlants, accompagné du texte clair, concis, savant, de M. Bürger, ira dans les cabinets des amateurs, et chacun pourra « confronter les différentes écoles et pénétrer leurs analogies et leurs divergences; on rapprochera tous les exemplaires d'un même maître et l'on reconstruira ainsi la série de son œuvre. »

Une telle entreprise, faite par deux hommes intelligents, ce grand ouvrage, publié par une des premières maisons de la Belgique, « aura l'appui de toutes les personnes qui aiment les arts et qui s'intéressent à la propagation de tous les chefs-d'œuvre de la Belgique. »

ÉMILE LECLERCQ.

MOUVEMENT DES ARTS ET DE LA CURIOSITÉ

VENTE DE LA COLLECTION SOLTYKOFF

Nous donnons aujourd'hui les principaux prix de cette collection à jamais regrettable. L'article de notre collaborateur et ami Alfred Darcel nous dispensant de toute appréciation, nous nous sommes borné à reproduire en partie les descriptions du catalogue de M. Roussel.

Grand retable d'autel, de forme cintrée par le haut, fermant à deux volets latéraux ; le tout en cuivre repoussé, doré et émaillé. 5,300 fr.

Autre *retable* en bois de chêne peint et doré. 5,500 fr.

Chandelier pascal en bronze fondu à cire perdue et doré, composé d'une tige à trois nœuds, supportant une grande patère hémisphérique accotée de trois chimères détachées en relief et d'une base triangulaire, sur laquelle sont assises plusieurs figures. 15,300 fr.

Grand *reliquaire* ou *châsse,* de forme quadrilatère, représentant un édifice à quatre transepts, entouré de portiques soutenus par des colonnes et surmonté d'une coupole à godrons; sous les portiques sont seize figures en ivoire (de morse), en pied et de ronde bosse, représentant les prophètes. Autour de la base de la coupole sont les statues assises des douze apôtres, en même matière et travail. Le centre ou porte des quatre transepts est rempli par autant de bas-reliefs en ivoire, représentant les sujets de la mort et la résurrection de Jésus-Christ. L'édifice, ainsi que ses toitures, est entièrement couvert en cuivre doré et richement émaillé de rinceaux et compartiments de diverses couleurs, en style byzantin, sur fond d'or. 51,000 fr. — Grande *châsse* à transepts et de même émail, décorée d'arcades trilobées sur fond de rinceaux, se détachant sur émail de diverses couleurs. La face antérieure représente dans le milieu du transept le Christ dans sa gloire, ayant à sa droite saint Martin et à sa gauche saint Calmine, duc d'Aquitaine et fondateur des monastères de Saint-Théophre en Velay et de Mosac en Auvergne, pour les reliques duquel cette châsse a été faite. Le revers de la châsse est orné de cinq médaillons de même travail, contenant des sujets tirés de la vie du Christ; le tout sur fond semblable au précédent. La crête est enrichie de cristaux de roche sphérique. Ouvrage de Limoges au milieu du XIIIe siècle. Haut. 60 cent., long. 60 cent., larg. 20 cent. 7,520 fr.

Grande *crosse* en cuivre doré enrichie d'un grand nombre de panneaux émaillés de basse taille sur argent et chatons de diverses pierres. L'extrémité de la volute, soutenue par un ange, porte la figure de l'abbé agenouillé devant la Vierge; une autre figure,

agenouillée plus bas, nous paraît être quelque autre dignitaire de l'abbaye. Le nœud d'architecture gothique renferme dans ses arceaux six panneaux d'émail également translucides, qui représentent l'Épiphanie avec des figures de saints. Au bas de la douille, ornée aussi de panneaux de même émail, est une inscription et la date de 1351. Haut. 53 cent. 8,650 fr.

Groupe en ivoire; *le Couronnement de la Vierge;* ouvrage de ronde bosse et de grande dimension, relativement à la matière. Jésus-Christ, posant la couronne sur la tête de Marie, est figuré sous les traits de Philippe III, dit le Hardi, fils et successeur de saint Louis, roi de France, qui épousa, en 1274, Marie, fille de Henri III, dit le Débonnaire, duc de Lorraine et de Brabant. Cette dernière représente la Vierge. 30,000 fr. — Grande *statuette* en ivoire de la Vierge, debout et vêtue d'une robe traînante; elle porte son divin Enfant de l'avant-bras gauche, sous le coude duquel elle retient le pan de son manteau richement drapé, tandis que de la main droite elle lui présente un fruit. Le dominical qui recouvre sa tête est surmonté d'une riche couronne d'or en filigrane mêlé de rubis, d'émeraudes, de turquoises et de perles. 15,200 fr.

Tableau d'ivoire fermant à volets. Le tableau du milieu représente encore la Vierge debout et de ronde bosse, cette figure est surmontée d'un dais à coupole flanqué de tours crénelées. Les volets, au nombre de quatre et qui enveloppent entièrement la statue, représentent en bas-relief les sujets de l'enfance du Christ. 7,500 fr.

Grand *tableau* composé de onze panneaux d'émail peints en couleur et assemblés dans une monture en bois doré. La pièce centrale, de grande dimension, représente le Christ montant au ciel après sa résurrection, en présence des apôtres; le fond de cette scène offre un riche paysage. Au-dessus et dans le panneau qui forme le cintre, on voit le même Christ dans sa gloire, assis sur l'arc-en-ciel, au milieu des nues, tenant de la main droite le globe du monde et de l'autre l'Évangile ouvert. Les autres pièces de dimension moindre représentent les divers épisodes de la vie du Sauveur. Haut. 55 cent., larg. 52 cent. 20,000 fr.

Grande *armoire* à deux corps et cinq portes, avec un rang de trois tiroirs entre les deux corps. Haut. 2 mèt. 70 cent., larg. 1 mèt. 60 cent. 16,500 fr. — Autre *armoire* à deux corps et à quatre portes, dont trois pour le corps supérieur et une pour l'inférieur, avec rang de trois tiroirs entre deux. Collection Debruge. Haut. 3 mèt., larg. 1 mèt. 55 cent. 12,500 fr.

Pliant italien, entièrement recouvert de marqueterie de Venise, en bois et ivoire mêlés d'étain. — *Autre* semblable. Ces siéges rares viennent de Florence. XVe siècle. Haut. 95 cent., larg. 70 cent. 10,100 fr.

Toilette en fer damasquiné d'or et d'argent, ornée de cartouchages en relief, de même travail, entremêlés de mascarons, et ornement de haut relief en bronze doré. Cette toilette est surmontée d'un miroir à deux faces, tournant sur pivot, dont la glace métallique est recouverte ordinairement par un panneau de métal se tirant à coulisse. Ce miroir, qui forme la partie principale du meuble, est de forme architecturale et décoré dans le même goût et le même style que la base. 30,500 fr.

Petite table également en fer damasquiné et incrusté de lapis-lazuli, avec jeu d'échiquier au centre. Le monopède de cette table, également de composition architecturale, est soutenu par une base qui représente trois pieds humains chaussés d'estivaux; ce pied, ainsi que la base, sont aussi en fer damasquiné, également enrichi de figures et d'ornements en bronze doré. 20,000 fr.

Petit cabinet en fer, richement damasquiné d'or et d'argent, enrichi de figures de

ronde bosse et de bas-relief en fer forgé et ciselé, également damasquiné d'or et d'argent. 19,900 fr.

Grand diptyque consulaire en ivoire sculpté. 10,550 francs.

Aiguière à peinture en grisaille rehaussée d'or, sur fond noir, représentant Didon recevant Énée à sa table; le reste du vase est décoré de grotesques. 16,200 fr.

Bassin circulaire qni est le complément du vase ci-dessus. Il représente, au fond, les noces de Psyché d'après Raphaël; le bord est décoré de petits amours tenant des masques et des médaillons. (Catalgoe Debruge, n° 699.) Haut. de l'aiguière, 29 cent.; diamètre du plat, 42 cent. 21,000 fr.

Bassin ovale, en même émail, accompagnant l'aiguière ci-dessus; le bord est orné de grotesques. Diam. 50 cent. sur 39. 11,500 fr.

Grand bassin rond, avec ombilic au centre, peint en émail, grisaille teintée. Le tour de l'ombilic représente Adam et Ève, et l'ombilic un buste d'homme, tandis que le revers offre un portrait de femme; ces bustes sont en couleur. Le bord est richement orné de grotesques. (Catalogue Debruge, n° 709; ouvrage de P. Rexmond, de Limoges, XVI[e] siècle.) Diam. 47 cent. 15,600 fr.

Coupe peinte en grisaille. Le couvercle porte une riche composition de figures dont le sujet est le Triomphe de Diane. L'intérieur de la coupe et le pied sont décorés des mêmes sujets et ornements que celle du n° 488 (Énée et Didon). Elle est signée de P. Rexmond, avec la date de 1552. Haut. 25 cent., diam. 10 cent. 18,000 fr.

Plat rond à ombilic, moulage de celui en étain de F. Briot. Le revers, qui est granité de diverses couleurs, présente, sous l'ombilic, la lettre F, gravée à la pointe avant la cuisson. Diam. 42 cent. 1/2. 10,000 fr.

Terre de pipe moulée et niellée de brun, dite poterie de Henri II. — *Salière* de plan hexagonal dont les angles sont flanqués de colonnettes cannelées reposant sur des mufles de lion qui décorent le soubassement, et entre lesquelles sont des bustes et des guirlandes. Dans les panneaux qui séparent les colonnes sont des baies carrées et entourées de fines niellures. Ces baies, percées à jour, laissent voir, dans l'intérieur du fût de la salière, trois petites figurines de ronde bosse adossées les unes contre les autres. Le replat supérieur du monument porte une capsule au centre de laquelle sont les croissants *mal ordonnés* de la devise de Henri II, entourés d'une couronne de feuillage. Haut. 10 cent., diam. 8 cent. 6,100 fr. — *Drageoir ovale* en forme de vasque avec couvercle. Le corps de la coupe, divisé en compartiments par une côte saillante évidée encore dans le style gothique, est niellé de mauresques et surmonté d'une frise de même style; le socle, composé de plusieurs moulures, est également décoré de niellures. Un mascaron de lion, supporté par une console détachée, orne les deux extrémités du vase, et quatre petites appliques, de même genre, ornent la frise. A l'intérieur sont les armes de France renfermées dans un cartouchage également en niellure. Le couvercle, décoré de même que le corps de la coupe, est surmonté d'un socle portant un lion couché, de deux grenouilles, de deux mascarons d'hommes dis posés en console et de deux mufles de lion, le tout de ronde bosse; l'intérieur de ce couvercle contient une niellure représentant un buste de femme coiffé d'un escoffion. Haut. 16 cent. sur 12 cent.[1]. 10,201 fr.

1. Voir le travail publié dans la *Gazette des Beaux-Arts* par M. Clément de Ris sur les faïences de Henri II, n° du 1[er] janvier 1860.

VENTE D'ESTAMPES ANCIENNES

La collection de M. Dreux, rassemblée avec un tact d'une rare finesse, épurée avec un soin intelligent, était connue de longue date parmi les amateurs. M. Dreux s'était moins attaché à réunir des œuvres complets, sauf celui d'Ostade, qu'à choisir dans chaque école, chez chaque maître, la pièce qui caractérisait le mieux leur génie. S'il trouvait au passage une plus belle épreuve, elle venait au plus vite remplacer la plus faible, soit dans les portefeuilles, soit sur les murs de l'appartement; car M. Dreux jugeait que l'on ne saurait avoir trop de belles choses sous les yeux, que l'émotion est chose parfois bien fugitive, et que le temps de dénouer les cordons entortillés d'un carton suffisant pour calmer les battements du cœur, il est plus simple de se lever au milieu de la conversation ou à l'instant de la rêverie. Je sais qu'il y a quelque danger à exposer les belles pièces à l'action dévorante de la lumière; je sais aussi que l'on a quelque peu exagéré ce danger, et, lorsque le papier ne reçoit pas directement les rayons du soleil, la détérioration d'une pièce ne doit être, en dix ans, que bien peu appréciable. Cette vente, sous la direction de M. Clément, a renouvelé les beaux jours de la vente de Férol, et les amateurs se sont libéralement disputé ces pièces que nous avions pu examiner à loisir dans un cabinet que M. Dreux ouvrait aux passionnés de l'art avec une bonhomie intelligente.

Campagnola (Jules). *Jésus et la Samaritaine.* (Bartsch. 2.) Magnifique épreuve d'une grande rareté. 920 fr.

Schöngauer (Martin). *Le Portement de croix.* (B. 21.) Cette pièce, dit Bartsch, est une des plus considérables et des plus rares de l'œuvre. Belle épreuve doublée. (Collection Téaldo.) 560 fr.

Leyde (Lucas de). *L'Ecce Homo* ou *Jésus-Christ présenté au peuple.* (B. 71.) Épreuve extrêmement rare de cette beauté. 1,230 fr.

Durer (Albert). *L'Assemblée des gens de guerre.* (B. 88.) Épreuve de la plus parfaite conservation et d'une grande fraîcheur. C'est l'une des plus belles connues, et elle n'a certes point atteint sa valeur. 670 fr.

Raimondi (Marc-Antoine). *Le Martyre de saint Laurent,* d'après Baccio Bandinelli. (B. 104.) Épreuve d'une conservation parfaite. (Collections Wilson et W. Esdaile.) 1,660 fr. — *Sainte Cécile,* d'après un dessin de Raphaël. (B. 116.) (Collect. Thorel.) 1,510 fr. — *Le Parnasse,* d'après un dessin de Raphaël. (B. 247.) Épreuve bien conservée. (Collections de Valois, Révil et de Lasalle.) 805 fr.

Rembrandt. *Jésus-Christ guérissant les malades.* Morceau connu sous le nom de *la Pièce de cent florins.* (B. 74. — Cl. 78.) Épreuve du premier état de Bartsch. (Collection Jecker.) 1,600 fr. — *L'Ecce Homo.* (B. 77. — Cl. 83.) Belle épreuve du second état, avant les contre-tailles sur le visage du juif, dont la tête est vue au-dessus de celui qui tient le roseau à la main. (Collections de Boissieu, Michel (de Marseille), Debois et Delessert.) 1,050 fr. — *Portrait de Rembrandt* appuyé. (B. 21. — Cl. 21.) Belle épreuve avec le nom de *Rembrandt, F.* 1639, très-apparent. Elle porte la signature de P. Mariette, 1667. (Collection Poggi.) 490 fr.

Berghem (Nicolas). *Le Joueur de cornemuse.* Pièce nommée *le Diamant.* (B. 4.) Premier état, avant *N. Berghem fec.* placé au coin à gauche, sur le ciel, dans le second

état. 415 fr. — *L'Homme monté sur l'âne.* (B. 5.) Premier état, non décrit par Bartsch, avant la totalité des travaux sur le ciel. 490 fr.

Dyck (A. Van). *Jésus insulté par un de ses bourreaux* qui lui présente un roseau. (Pièce dite *le Christ au roseau.*) Premier état, avant les mots : *et fecit aqua forti,* placés après *Ant. Van Dyck,* et avant le mot : *regis,* après : *cum privilegio.* 405 fr.

Worsterman (Lucas). *Trois anges* pleurant à la vue du corps mort de Jésus-Christ descendu de la croix et étendu sur les genoux de la Vierge, d'après Van Dyck. Belle épreuve, avant la troisième ligne : *Perillustri...,* etc., qui se trouve au-dessous des six vers. De la plus grande rareté. (Collections Mariette, Saint-Yves, Révil et Thorel.) 670 fr.

Édelinck (Gérard.) *Desjardin* (Martin Vanden Bogaert, connu sous le nom de). (Robert-Dumesnil. 182.) Épreuve avant toutes lettres. 350 fr.

Gellée (dit Claude le Lorrain). *Le Bouvier.* (Rob.-Dum. 8.) Superbe épreuve d'un état inconnu à M. Robert-Dumesnil et antérieur au premier état décrit, c'est-à-dire avant le nom du maître au bas de la droite, et par conséquent avant le n° 4, qui est à gauche. Peut-être unique. 2,060 fr.

L'abondance des matières nous oblige, à notre grand regret, à renvoyer au prochain numéro les autres ventes de cette quinzaine.

VENTES PROCHAINES

Le 6 mai, M. Rochoux dirigera une vente qui renferme un joli choix d'estampes d'artistes de diverses écoles. On y a joint quelques dessins, et parmi ceux-ci nous signalerons particulièrement cinq compositions de Moreau le jeune, auxquelles les gravures de Halbou, de Patas, d'Helman, de N. Thomas, de Delaunay le jeune ont donné une juste popularité. Ce sont *le Petit lever de l'homme de cour, la Loge à l'Opéra, le Souper fin, la Déclaration, les Adieux à l'Opéra.* L'exécution en est vive et adroite, d'une extrême précision dans le rendu des détails, d'un effet piquant, et les tons de la sépia sont singulièrement conservés. Dire que ces dessins sont pleins d'esprit, c'est répéter ce qu'ont dit mille fois les gravures brillantes qui les ont traduits. Ajoutons seulement que ce sont les plus rares spécimens de ces maîtres du xviii[e] siècle, qui furent si longtemps et si injustement sacrifiés à la réaction académique des mauvais élèves de David. Ils avaient eu naguère l'honneur de figurer à l'exposition du boulevard des Italiens, et on en lit une description succincte dans le *Catalogue des dessins et tableaux de l'école française, principalement du* xviii[e] *siècle,* sous les n[os] 323-328.

PH. BURTY.

La *Gazette des Beaux-Arts* doit un souvenir et un adieu à un amateur qui vient de disparaître sans bruit, et qui, toujours en quête des belles choses, avait su, comme MM. Du Sommerard et Sauvageot, consacrer au service de l'art et de l'histoire une vie longue et intelligente. M. Théodore Dablin, qui est mort à Paris le 1[er] avril dernier, à l'âge de 79 ans, n'avait d'abord été qu'un commerçant honoré, lorsque, enrichi de bonne heure et délivré du soin des affaires, il commença à former une collection

d'œuvres d'art dont nos amis ont entendu parler bien des fois, et qui présentait à l'étude les objets de la curiosité la plus rare. Le moyen âge et la Renaissance, la fantaisie du XVIIIe siècle, et même l'époque moderne, avaient enrichi son cabinet de pièces qui, sans doute, n'étaient pas d'une égale valeur, mais qui, réunies, offraient comme un résumé de l'histoire de l'art. M. Dablin aimait ces belles choses, et il les sentait vivement; il goûtait aussi les travaux de l'esprit. Il avait beaucoup connu Balzac, qui lui a dédié un de ses romans, avec ce mot dont on se souvient : *Au premier ami, le premier ouvrage.*

La collection de M. Dablin ne sera pas dispersée. Une de ses parentes, madame L..., la conservera presque tout entière; mais, en ses libéralités intelligentes, le vieil amateur s'est souvenu du Louvre, et il a légué au Musée les objets suivants :

Bustes des douze Césars, en pierre dure, avec chlamydes en argent sur dés en marbre noir. (Vente Debruge.)

Pot en cristal de roche, l'anse prise dans la masse, monté en argent doré; plateau de même matière, godronné et gravé très-finement.

Sculpture en bois, en forme de retable, avec enfant ailé, XVIe siècle. (Vente Debruge.)

Quatre miniatures de Hall: *Marie-Antoinette; la princesse de Lamballe; madame de Polignac; madame de Tourzel.* Ces miniatures sont des chefs-d'œuvre, et représenteront dignement au Louvre le vigoureux talent de Hall.

Tabatière en or, émaillée de bleu, avec le portrait de Louis XVI. Le portrait est secondaire; la boîte est charmante.

Deux tabatières en écaille, montées en or, avec médaillons de fleurs, par G. van Spaendonck, entourées de perles fines; travail d'une finesse exquise.

Portrait d'Augustin, par lui-même; cadre en jaspe sanguin.

Grande croix en cristal de roche gravé, montée en bronze doré; travail florentin.

Ciboire en argent doré, orné de sujets et d'ornements au repoussé, fait à Rome en 1590. (Vente du baron de Saint-Pierre.)

Une tabatière en aventurine verte.

Une miniature, portrait douteux de Sophie Arnould, dans un cadre en bois sculpté avec une merveilleuse délicatesse.

Tabatière en or, faite à Dresde, couverte d'échantillons de pierres fines.

Ciboire allemand en argent doré, orné d'émaux peints.

Trois jardinières, en émail cloisonné de Chine; travail ancien qui rappelle les plus belles pièces de la collection de M. de Montigny.

Nous recevons de M. Charles Blanc la lettre suivante :

« Vous savez, mon cher ami, que j'ai toujours sur le cœur la gravure que nous avons publiée dans la *Gazette* du 1er avril dernier, pour accompagner l'article de M. Barbet de Jouy, la *Diane de Fontainebleau.* L'élégante école de Primatice et sa belle Diane étaient représentées là d'une manière si piteuse et qui déparait tellement notre Revue, que j'ai pensé en faire une maladie. Si j'avais été un de nos souscripteurs, je vous aurais adressé une plainte, j'allais dire un avertissement, mais le mot est discrédité. Hier soir, comme je courais à la gare du chemin de fer, j'ai rencontré justement notre camarade Gaucherel qui, lisant dans mes yeux le compliment qui l'attendait, a pris les devants et s'est empressé de me dire sans préambule : « Calmez-vous, je recommencerai la *Diane*... ou plutôt j'en ferai la gravure, car, je dois vous le confesser, la planche que je vous ai envoyée au dernier moment n'était pas de moi. Malade et attardé, sachant

dans quel embarras je vous mettrais en vous manquant de parole, j'avais laissé préparer l'eau-forte par un jeune élève, dans l'espérance que je pourrais la retoucher et la finir en temps utile. Mais tandis qu'il égratignait son cuivre, ma fièvre augmentait, redoublée sans doute par le chagrin même que me causait cet inévitable retard... Bref, pour votre honneur et pour le mien, je vais refaire la gravure, et vous pouvez l'annoncer à vos lecteurs... » Je n'avais plus rien à dire à une si honnête déclaration; j'ai serré la main à notre ami. Mais ceci me fait revenir malgré moi sur les difficultés dont je parlais dans ma lettre précédente, et qui se représenteront plus d'une fois, tant que la *Gazette* sera publiée tous les quinze jours. Je sais bien qu'on pourrait les éviter en composant d'avance toutes les livraisons d'une année, en se ménageant une telle provision de gravures qu'on ne pût jamais être pris au dépourvu. Mais cela revient à dire qu'il faudrait avoir 300,000 francs en caisse lorsqu'on entreprend une publication comme la nôtre, et qu'il vaudrait mieux abandonner le soin de la faire à des financiers, qui ne la feraient jamais. Sans doute, si nous avions la fortune d'un duc de Luynes ou d'un baron Sina, avec le goût des arts qui les anime, et qu'il nous fût permis de ne pas regarder au budget, nous pourrions publier un journal exquis, une véritable friandise d'amateur, et, chose bizarre! plus alors on prodiguerait l'argent, plus on en gagnerait. A mesure qu'on aurait l'air de le jeter par la fenêtre, il rentrerait par la porte, car la fortune est comme les autres femmes : elle n'aime guère que les indifférents... Mais tout n'est pas ainsi pour le mieux dans la meilleure des Revues, et, tant que nous aurons une périodicité aussi pressante, nous serons exposés à commettre des fautes qui ne seront pas toujours aussi bien réparées que cette fois.

« Voilà, cher ami, d'assez belles réflexions philosophiques, ce me semble; si cependant elles vous paraissaient manquer de nouveauté, vous n'en direz rien à nos lecteurs. Faites-leur savoir seulement qu'ils auront bientôt une jolie gravure de Gaucherel, et que le jour même où ils la recevront, ils devront déchirer la première et y substituer la seconde, de peur que, dans la suite, un relieur bien intentionné ne fasse exactement le contraire. Donnez-leur aussi cette excellente nouvelle que nous aurons, selon toute apparence, un article de M. Vitet sur *la Source* de M. Ingres, et qu'ainsi le doyen du grand style aura été apprécié dans la *Gazette* par deux maîtres dans l'art d'écrire sur les arts... Vous voyez, mon ami, que je ne vous oublie point, et qu'en vous demandant un congé je n'ai pas pris congé de vous. Je demeure, avec votre permission, rédacteur en chef *en semestre*, et votre ami, CHARLES BLANC. »

« *P. S.* Je reçois à l'instant d'Athènes deux moulages précieux dont, par parenthèse, le port m'a coûté plus cher que la façon. L'un est pris sur un bas-relief gracieux du bon temps, qui est déposé dans le cabinet de M. Pittakis; il représente les trois filles d'Aglaure qui dansent au son de la flûte de Pan; l'autre est un buste de femme, sans tête ni bras, d'après un des plus beaux marbres qui soient exposés dans le musée en plein air des Propylées. C'est notre savant architecte, M. Boulanger, ancien pensionnaire de Rome, qui m'a cédé cette épreuve unique dont le bon creux est perdu, mais sur laquelle on pourra facilement prendre une nouvelle empreinte. Je compte faire hommage de ces deux morceaux à l'École des beaux-arts, où sont aujourd'hui les métopes du temple de Thésée, que M. François Lenormant a fait mouler pendant que nous étions ensemble à Athènes. »

Le directeur : ÉDOUARD HOUSSAYE.

PARIS. — IMPRIMERIE DE J. CLAYE, RUE SAINT-BENOÎT, 7.

SALON DE 1861

Il est passé, l'âge d'or des Salons. Si même aujourd'hui nous demeurons fidèles à cette dénomination surannée, c'est moins pour obéir à une habitude de la presse contemporaine, que parce qu'il nous en coûte de rompre le fil de la tradition qui lie les expositions du temps présent aux Salons du siècle dernier. Certes, il y a cent ans, en 1761, quand l'Académie, pour son exposition annuelle, ouvrit au public les salles du Louvre dont le roi lui abandonnait la jouissance, le public pouvait encore se croire dans un Salon. Cent cinquante-sept œuvres d'art, tableaux, gravures, statues, ce n'était pas trop pour meubler le Salon du souverain d'un grand pays. Mais aujourd'hui quatre mille objets, choisis entre sept mille, viennent se disputer les regards du public. Quel Salon assez vaste pourrait les contenir? Il leur faut un palais, et, comme il n'existe point de palais des beaux-arts, l'industrie prête le sien : alliance heureuse et louable si, pendant que l'industrie devient de plus en plus chaque jour l'art de l'utile, l'art ne devait pas descendre à n'être plus que l'industrie passagère du beau.

Il reste cependant à se demander si les beaux-arts sont bien logés dans le palais de l'Industrie. C'est en vain que l'on voudrait écarter la question de dignité; elle doit subsister, et elle subsiste tout entière. Est-il convenable, est-il juste que le même édifice qui sert à abriter des instruments et des machines, des légumes et des bêtes, s'ouvre, faute de mieux, aux productions les plus élevées de l'esprit humain? Si dans deux ans l'exposition se présentait, non point avec quatre mille, mais avec dix mille œuvres d'art, n'éprouverait-on pas quelque hésitation à la loger aux Halles centrales?

L'art est une fleur délicate qu'il faut craindre d'étouffer par une culture irréfléchie. Tout ce qui tient à l'industrie et au commerce se trouvera toujours bien d'un local où peuvent circuler sans gêne des milliers d'acheteurs. Les artistes qui se refusent à ne voir dans l'exercice de leur art qu'un métier admettront avec peine que l'on suspende leurs tableaux

à une place encombrée naguère d'étoffes et de rubans, et que leurs statues, ces rêves de marbre du génie, se dressent devant des stalles longtemps habitées par des animaux sans forme et sans nom. Déjà, sauf une honorable exception, l'Institut s'abstient, comme s'il craignait de se commettre en mauvais lieu. Des peintres d'un talent universellement accepté, tels que MM. Troyon, Couture, Rosa Bonheur, Gustave Ricard et d'autres, pendant qu'ils envoient leurs œuvres récentes aux expositions du boulevard des Italiens, leur défendent de passer le seuil du palais de l'Industrie. Le Salon deviendra-t-il un bazar où l'on ne verra plus que les producteurs qui veulent vendre, ou les débutants en quête d'une clientèle?

Quelque zèle que déploient les administrateurs du Musée du Louvre chargés d'organiser le Salon, on est forcé de reconnaître leur impuissance à transformer le palais de l'Industrie en un lieu d'exposition favorable aux beaux-arts. Jamais, au contraire, les beaux-arts n'ont rencontré des conditions plus défavorables. Espace et lumière, tout y est hors de proportion; l'élévation prodigieuse de la voûte réduit les dimensions des plus grandes machines, la masse d'air qui flotte au-dessus les écrase, l'absence de plafond les laisse sans soutien dans le vide. La longueur et la largeur des galeries ôtent toute valeur aux petits tableaux. D'autre part, la lumière qui tombe d'une excessive hauteur, décomposée par une double couverture de verres épais, à peine atténuée par des toiles grises, mal combattue par des toiles vertes, perd la franchise de son éclat naturel, accroche en passant tous les reflets que lui renvoie la concavité de la voûte, et de la combinaison de tant d'éléments négatifs reçoit je ne sais quel faux brillant grisâtre, je ne sais quelle teinte aigre et froide à la fois qu'elle déverse avec une désespérante surabondance. Les peintures blafardes s'en réjouissent; les œuvres fortes en reçoivent un coup mortel; les tableaux d'un coloris vif et net perdent leurs demi-tons et arrivent à la crudité. Il suffit, pour se convaincre de la cruauté d'une telle lumière, de jeter les yeux autour de soi quand on parcourt les salles d'exposition. L'homme perd de sa taille; un châle rouge devient insupportable à l'œil. Exagération de l'espace, exagération de la lumière, il est peu de peintures capables de résister à ce double fléau. Aucun tableau, en effet, ne se peint en pleine lumière; aucun n'est destiné à rester en pleine lumière. Les toiles religieuses vont dans les églises; les musées et les palais reçoivent les grandes œuvres; les tableaux de chevalet ont pour asile les appartements de nos maisons. Ni dans nos maisons, où nous étouffons nous-mêmes, ni dans les palais toujours étoffés de dorures et de reliefs, ni dans les musées qui souvent manquent de jour, ni même dans les églises dont le vaisseau, si vastes soient-elles, ne peut se comparer à celui

du palais de l'Industrie, et dont les fenêtres, souvent ornées de verrières, laissent entrer une lumière divisée, en aucun des endroits où les appelle leur destination, les tableaux, grands ou petits, ne rencontrent des conditions de lumière et d'espace analogues à celles du palais des Champs-Élysées. D'où suit cette conclusion logique : ou que les peintres, sous peine de n'être pas goûtés au Salon, doivent conformer leur manière aux exigences d'un local qui ne les héberge que quelques mois, ce qui serait absurde ; ou, ce qui est plus rationnel, que l'exposition, pour offrir aux beaux-arts des conditions normales, doit quitter un palais qui n'est pas fait pour elle.

Nous demandions naguère aux villes de province qui ouvrent chez elles des expositions d'objets d'art, d'élever pour ces expositions un édifice spécial. Quelques-unes l'ont fait déjà, d'autres s'y préparent. Il est fâcheux qu'à Paris le soin des Salons ne regarde pas l'administration municipale. Avec l'ardeur qu'on lui connaît de démolir et de construire, ce serait chose bientôt faite. Le gouvernement, qui revendique avec raison la protection de l'art national, après avoir accordé un palais à l'industrie, peut-il en refuser un aux beaux-arts? Les traditions de la France nous la montrent fidèle au culte et à la protection des beaux-arts bien avant que le mot d'industrie ne fût passé dans la langue. Les expositions des beaux-arts sont les sœurs aînées et très-aînées des expositions de l'industrie. Après la première, celle de 1673, qui eut lieu, on le sait, en plein air, dans la cour du Palais-Royal, l'Académie obtint du roi, pour y placer les ouvrages de ses membres, la grande galerie, puis le grand salon du Louvre. Musée ou palais, le Louvre était du moins un édifice dans lequel l'architecte avait prévu la possibilité d'y placer des tableaux. De nos jours, on a essayé des Tuileries et du Palais-Royal. Si le premier de ces palais a paru peu propre à sa destination nouvelle, le second, grâce aux constructions élevées spécialement dans ce but, offrit à l'exposition de 1850 une hospitalité digne d'elle et approuvée de tous. On se souvient que les petits tableaux, disséminés dans de petites salles, s'y trouvaient aussi bien logés que les grandes toiles auxquelles étaient réservées les grandes galeries. Enfin, l'Exposition universelle de 1855 nous a montré l'art mis en possession d'un édifice provisoire bâti tout exprès pour lui. Il est probable que dans un édifice définitif nos architectes sauraient éviter les inconvénients signalés alors. A tout prendre, la baraque de l'avenue Montaigne convenait encore mieux aux beaux-arts que le palais vitré de l'Industrie, immense serre chaude où l'art ne peut que se flétrir.

Tout appelle donc un édifice définitif, un palais des beaux-arts, con-

sacré uniquement aux expositions des beaux-arts, et construit pour ce but dans les conditions démontrées les meilleures. On avait espéré qu'une portion du nouveau Louvre recevrait cette destination. Cependant des salles de spectacle s'y établissent, des casernes, des écuries, des manéges; on y voit même de temps à autre paraître et disparaître un ministère improvisé. Au milieu d'une telle invasion, restera-t-il assez de place pour une galerie d'exposition, ou faudra-t-il élever à l'art contemporain un palais en face du palais de l'Industrie? Quoi qu'il en soit, jamais cet édifice définitif n'est devenu plus nécessaire. Les artistes l'appellent à grands cris, la dignité de l'art le réclame, l'intérêt même des expositions y est engagé.

Qu'est-ce, en effet, que ce débordement d'œuvres d'art dont tous s'étonnent, que la plupart déplorent, que quelques-uns seulement trouvent trop restreint par les opérations du jury? N'est-ce pas l'industrie qui va où on l'appelle? N'est-ce pas l'art faussant sa voie? On a comparé plaisamment l'artiste à un pommier qui produit des pommes. La plaisanterie a été prise au sérieux, et voici en effet les artistes devenus, de nos jours, des machines à tableaux. L'étude du passé nous apprend cependant à quel prix se sont produits les chefs-d'œuvre. La très-grande majorité sont le résultat de commandes. Raphaël, Titien, Véronèse, Poussin, Claude, les grands maîtres, ménagers de leur talent, ne produisaient, pour ainsi dire, que la main forcée, la plupart du temps sur un sujet donné, et, quelle que fût l'ingratitude du sujet, ils savaient y trouver matière à l'expression du beau. Entre l'homme qui court après la fortune et celui qui l'attend dans son lit, ils n'hésitaient pas : ils attendaient la commande. On les eût bien étonnés, si on leur eût dit qu'on en viendrait à faire des tableaux sans commande, comme des habits sans mesure. Habits tout faits, tableaux tout faits, progrès de l'industrie, habits et tableaux mal faits. Le flot, cependant, monte chaque année et nous envahit. Dans quel gouffre vont se perdre les six ou sept mille œuvres d'art présentées à chaque Salon? Un jour peut-être quelque spéculateur imaginera de coudre les unes aux autres, sans souci du sujet, toutes ces toiles peintes, et les vendra en rouleaux pour tapisser nos antichambres, moins cher que le papier.

Devant de pareilles expositions, que devient le rôle de la critique? Diderot a écrit le Salon de 1761; consentirait-il jamais, s'il revenait au monde, à écrire celui de 1861? Le moyen de s'étendre sur une œuvre, de l'analyser, de la discuter, d'y chercher les conditions esthétiques, d'en faire jaillir un enseignement ou une émotion? Il n'est pas un artiste exposant, qui, de la meilleure foi du monde, ne réclame de nous, pour

chacune de ses œuvres, au moins cinq minutes d'attention. Or, en supposant qu'une organisation humaine pût résister à un séjour de cinq heures dans le palais de l'Industrie, et renouveler impunément cinq fois par semaine un semblable exercice, il nous faudrait, pour donner satisfaction à tous les artistes, le prolonger pendant quatre semaines. Encore n'aurions-nous fait qu'un examen préalable, et serions-nous obligé de recommencer sur nouveaux frais.

La question des expositions contemporaines a justement préoccupé plus d'un bon esprit. Naguère encore, un homme que des découvertes heureuses ont improvisé, un peu vite peut-être, ami des beaux-arts, M. Beulé, a discuté dans la *Revue des Deux Mondes* le principe même des expositions. Nous ne suivrons pas l'auteur dans la dissertation brillante où, assis sur les marches de l'Acropole, il s'est efforcé de prouver, d'après des textes qui n'existent plus, que les Grecs connaissaient les expositions d'objets d'art. Nous n'avons pas, Dieu merci, à faire un Salon grec. Peu nous importe aussi que M. Beulé ne paraisse savoir des Salons du siècle dernier que ce qu'en dit le livre de M. le comte de Laborde, et qu'il cite seulement parmi les critiques dont ils furent l'objet la *Lettre de M. Raphaël*, alors que la suite des feuilles à 12 sols, publiées à cette occasion, forme au Cabinet des estampes une collection de plusieurs volumes. L'intérêt du travail de M. Beulé est ailleurs : il est tout entier dans ces deux axiomes posés et discutés tour à tour : les expositions sont un bien nécessaire; elles sont un mal nécessaire. Aimons-nous les arts? se demande M. Beulé. On se doute de la réponse. Il faut donc que les arts aient leurs fêtes carillonnées qui réveillent la tiédeur publique. Les expositions sont ces fêtes. Quant au mal qu'elles produisent en poussant l'art vers la décadence, il en faut chercher la cause dans l'absence de règle, de limite, de mesure. Mais quel remède à ce mal? M. Beulé, qui est de l'Institut, n'hésite pas; il le demande à l'Académie des beaux-arts. L'Académie, dit-il, n'a jamais refusé un tableau qui méritât d'être reçu. Gustave Planche pensait tout autrement, mais il n'appartenait pas à l'Institut. Pour nous, quel que soit le médecin mis en avant, nous l'accepterons volontiers, car nous reconnaissons le mal, pourvu que ce soit un vrai médecin et qu'il apporte un vrai remède. Que fera donc l'Académie? Elle ouvrira d'abord une exposition d'un mois, à laquelle seront admis tous les ouvrages présentés, sauf le petit nombre d'exclusions inévitables, « un simple coup de balai, dit l'auteur, à tout ce qui blesse la pudeur ou la propreté. » Le mois écoulé, on fermera les portes. Alors, dans un programme spécial, l'Académie fixera le chiffre total des admissions définitives, elle règlera le nombre des places à accorder à

chaque genre, et quand le jury, éclairé cette fois par l'opinion, aura rempli les cadres à la suite d'un nouvel examen, décerné les mentions, les médailles, les prix, « la foule sera admise de nouveau à contempler une rare et significative exposition, » devenue, par cette sage épuration, un enseignement et un exemple.

L'idée de M. Beulé, très-certainement sympathique en principe à tous ceux qui désirent le progrès des beaux-arts, rencontrerait dans la pratique de sérieux obstacles. Il est bien évident, *à priori*, que l'Académie accorderait cent places à la peinture religieuse et cinquante seulement à la fantaisie, cent places au paysage classique et cinquante au paysage pittoresque. Or, qu'arriverait-t-il? Ou les cent places resteraient vides, ou elles se rempliraient de médiocrités, pendant que les cinquante offriraient des œuvres hors ligne. Serait-ce bien, comme l'espère M. Beulé, le moyen de pousser les artistes vers le grand art, et de rappeler à tous combien doit nous être sacré l'héritage de Poussin et de Claude Lorrain? Non sans doute, et alors même que l'Académie s'entêterait plusieurs années de suite, cet entêtement, loin de convaincre les partisans de la fantaisie et du pittoresque, n'aurait d'autre effet que de jeter le discrédit sur l'Institut, qui, Dieu merci! n'en a pas besoin.

Nous ne parlons que pour mémoire des difficultés matérielles, la nécessité d'aménager un local capable de contenir d'abord sept mille œuvres d'art, pour le réduire un mois après à une galerie de quinze cents tableaux, la dépense de temps, de travail, d'argent même, motivée par le classement, le déplacement et le classement à nouveau. Nous n'insisterons que sur un point, oublié par M. Beulé, c'est que l'Académie serait forcée d'accepter le local qu'assignerait le gouvernement, et cela seul suffirait à rendre son œuvre impossible.

Ce que nous approuvons hautement dans un tel système, ce que doivent approuver tous les esprits sérieux, c'est le caractère d'unité qu'il conserverait à l'exposition. Que cette unité ait pour cause l'omnipotence du gouvernement ou l'omnipotence de l'Académie, peu nous importe, pourvu qu'il y ait unité. Rien ne nous paraît plus ridicule que de voir le gouvernement, qui s'érige en protecteur des beaux-arts, décliner tout d'abord sa propre compétence en faisant peser sur l'Académie seule la responsabilité des admissions et des refus, puis redevenir compétent pour le classement des œuvres admises; enfin, quand il s'agit de récompenser les plus dignes, abdiquer encore sa compétence entre les mains du jury, et tout aussitôt la ressaisir en revendiquant comme un droit inaliénable la distribution des croix d'honneur et les achats. Est-ce assez de contradictions accumulées en une seule affaire? L'ancienne Académie

procédait avec plus de logique, quand elle limitait à ses membres seuls le droit d'exposition. Il est vrai que si l'Académie actuelle imitait sa devancière, le Salon de 1861, au lieu de compter quatre mille cent deux numéros, se réduirait à sept.

Peut-on croire que l'Institut, le jour où on le rendrait maître de la situation, se piquerait d'honneur et aiderait par son exemple et par ses œuvres au progrès des beaux-arts? Pure illusion, tant que l'Institut ne se recrutera que dans le passé: et sa constitution lui défend de se recruter dans le présent. Partisan forcé d'un art éteint, pourra-t-il jamais aimer, récompenser, acheter les œuvres vivantes? Le système de M. Beulé, la concentration de tous les pouvoirs de l'exposition entre les mains de l'Académie des beaux-arts, ne nous paraîtrait possible que si l'Académie des beaux-arts représentait réellement l'art contemporain, et c'est où elle n'arrivera que par l'extension des limites étroites qui l'emprisonnent et l'annihilent.

Le gouvernement peut-il davantage concentrer entre ses mains la direction des expositions? Sera-t-il seul jury d'admission, jury des récompenses, juge souverain en matière d'achats? Déléguera-t-il à l'administration qui le représente, c'est-à-dire au ministère d'État, un pouvoir absolu et sans contrôle? L'établissement d'une commission pour la loterie semble un pas fait dans ce sens. Mais n'est-ce pas une inconséquence de plus, alors que l'Institut est là, revêtu, comme jury, de la confiance officielle, de former hors de son sein une commission à laquelle on accorde une confiance plus grande encore, puisqu'on lui remet des fonds dont elle dispose à son gré? C'est que l'Institut ne consentirait jamais à payer 25,000 francs un tableau de genre. Le ministère d'État n'y consentirait pas davantage pour un autre motif, lui qui commande au prix de 12,000 francs une immense bataille. Voici donc de fait trois influences distinctes : l'Académie, qui admet et récompense; le gouvernement, qui commande; la loterie, qui achète. A laquelle de ces trois influences devra obéir l'art contemporain, s'il veut entrer dans la voie du progrès, alors que toutes trois, bien que divergentes et presque ennemies, se présentent également revêtues d'un caractère officiel?

Quant à la loterie elle-même, on s'est étonné de la voir reparaître après le sentiment de réprobation qui l'avait accueillie à son début. Il est vrai que tout ce qui agiote sur les beaux-arts a battu des mains. Gagner pour un franc un tableau de mille écus, la bonne affaire! Les marchands n'ont eu garde de manquer l'occasion, et plus d'un, dit-on, a su réaliser un heureux coup de bourse. Si l'approbation de ce monde-là suffit aux organisateurs de l'exposition, nous n'avons plus rien à dire. Il nous sem-

blait pourtant qu'en une matière aussi délicate que les beaux-arts, ce que l'on devait rechercher, c'était l'assentiment des esprits délicats. Or, ceux-là répugnent autant à voir le gouvernement, en un pays où la loterie est prohibée, ouvrir un bureau de loterie, qu'à le voir s'installer à la porte pour percevoir sur le public un droit d'entrée, comme à la Bourse. Encore est-il probable que les tourniquets de la Bourse disparaîtront longtemps avant les tourniquets de l'Exposition.

La France jusqu'ici avait joui chez ses voisins d'une réputation bien méritée de libéralité; on lui enviait son esprit généreux, on la jalousait d'être assez riche pour payer sa gloire. En effet, ne la voyait-on pas convier ses enfants à la jouissance gratuite de tout ce qui rend son nom glorieux? Le public circulait librement, et sans payer, dans ses jardins, ses palais, ses musées, ses expositions. Aujourd'hui, dès qu'elle organise une fête en l'honneur de l'industrie ou des arts, il faut que le public paye le plaisir qu'elle lui offre. Que dirait-on d'une mère qui inviterait ses enfants à un festin de famille, et qui exigerait un écot? Il y a plus : prélever un impôt sur le plaisir que certaines gens trouvent à l'exposition, comme on en prélève un sur le plaisir que d'autres éprouvent à fumer, c'est, à y regarder de près, un procédé voisin de l'illégalité. Il existe une loi qui confère au gouvernement le droit de frapper d'un impôt le goût du tabac, il n'y en a pas qui l'autorise à imposer le goût des beaux-arts. Enfin, à supposer que l'impôt soit légal, encore faudrait-il le faire porter sur ceux à qui il profite. Or, l'exposition profite moins au public qu'aux artistes. En bonne justice donc, ce serait à ces derniers à payer l'impôt, et le gouvernement, qui cherche à tirer un revenu du Salon, ne serait que logique, puisqu'il ouvre un marché aux beaux-arts et qu'il les loge dans une halle, de leur louer la place au mètre carré.

La question des expositions est trop vaste pour que nous cherchions en ce moment à la discuter à fond. Il nous a paru utile d'insister une fois de plus sur son importance. Il nous a paru curieux d'indiquer en passant la solution nouvelle qu'en a donnée un membre de l'Institut, solution qu'il n'aurait probablement pas émise s'il ne l'avait entendu, comme il le dit lui-même, formuler tout bas autour de lui. Enfin, il nous a paru nécessaire de protester une fois de plus contre l'esprit de mercantilisme qui a créé la loterie et le droit d'entrée. On ne nous accusera pas d'avoir introduit ici une discussion hors de propos. Le système d'incohérence qui préside à l'organisation des expositions nationales est peut-être la cause la plus directe de l'incohérence et du désarroi dont nous sommes témoins dans le domaine même des beaux-arts.

Au milieu d'un tel chaos de doctrines, d'idées, de sujets, de dimen-

sions, le classement des œuvres admises offre de sérieuses difficultés. Les objets d'industrie peuvent être disposés par catégories, les châles avec les châles, les pendules avec les pendules. Mais le moyen de mettre ensemble et côte à côte, ici tous les paysages, là tous les tableaux de genre, ailleurs tous les portraits ! Les précédentes administrations se contentaient d'assortir tant bien que mal les cadres qui paraissaient devoir s'emboîter facilement l'un dans l'autre. Cette année, une mesure radicale a été prise qui prouve au moins l'esprit d'initiative de l'administration et son désir de mieux faire. Les œuvres de chaque peintre se présentent, autant qu'il est possible, réunies, et les peintres sont rangés par ordre alphabétique. En somme, est-ce bien là un ordre ? Le seul ordre rationnel dans une exposition, le seul arrangement conforme au goût et à la logique, c'est que les grandes toiles occupent de vastes salons, et les petits tableaux de petites salles. Tant qu'on n'en viendra pas là, les expositions ne présenteront que l'aspect d'un désordre plus ou moins habilement déguisé.

Le classement par ordre alphabétique a le mérite de rendre les recherches faciles et d'épargner au public une bonne part de fatigue, si toutefois ce n'en est pas une que de se trouver dans un salon peuplé de gens dont tous les noms commencent par la même lettre. Un inconvénient plus sérieux est celui de substituer à une exposition d'œuvres plus ou moins belles une exhibition de talents plus ou moins habiles. Résultat fâcheux, à notre avis. Ce qui doit se montrer, ce n'est pas l'homme, c'est la chose. Il importe aux intérêts de l'art que l'œuvre conserve sa valeur indépendante de celui qui l'a produite. Tout concourt aujourd'hui à exalter outre mesure chez les artistes le sentiment individuel ; la préoccupation du beau disparaît devant la préoccupation de son propre mérite. En voyant cinq ou six tableaux groupés autour de son nom, n'est-il pas à craindre que le plus modeste ne tire vanité de cet étalage, que le plus sage ne cède à la tentation de montrer sa fécondité aux dépens de sa puissance? Il ne s'agira plus de frapper l'attention publique par une œuvre hors ligne, mais de faire chacun en son petit coin sa petite exposition, la plus brillante et la plus abondante possible, afin de donner l'idée complète des ressources multiples de son talent. Embrasser plusieurs genres paraîtra plus méritoire que d'exceller en un seul. Chacun visant à l'universalité, que deviendra l'administration? Elle accorde un groupe, on lui demandera un panneau, puis un salon. Tout artiste arrivé à une réputation bonne ou mauvaise voudra s'isoler, se distinguer de ce qui l'entoure, et grandir sa personnalité, sans souci de celle de ses confrères.

L'avenir se chargera de justifier ou de démentir nos alarmes, et de montrer le vice ou les avantages de l'ordre alphabétique. Il nous suffira de constater aujourd'hui la physionomie originale qu'il prête à l'exposition de 1861. Les hasards de l'alphabet ont de singuliers caprices, souvent même des caprices de bon goût. Bien loin de les contrarier, l'administration a su les seconder avec adresse. La première galerie réunit deux talents jeunes et déjà vigoureux, M. Baudry et M. Bouguereau; la distinction de M. Aubert trouve son compte au voisinage de M. Anker et de M. Amaury Duval, tandis que la peinture élégante et fine de M. Achenbach, de M. Aiguier, de M. Anastasi, fait bonne justice des prétentions déplorables de M. Aligny. C'est aussi un châtiment pour M. Biard que la bonne compagnie qui l'entoure, et c'est pour madame Brown une leçon, dont peut également profiter M. Boulanger, que d'avoir en face d'elle les œuvres fortes et sobres de M. Breton. La galerie suivante n'a pas un caractère aussi tranché. Le talent viril de M. Bonnat et de M. Bellet-Dupoizat y paraît un peu dépaysé au milieu des vues d'Orient de M. Berchère et de M. Brest. Si l'éclat des troupeaux de M. Auguste Bonheur fait valoir la simplicité robuste et saine de M. Brendel, les sujets alsaciens de M. Brion perdent à se trouver tout près des *Deux Amis* de M. Bellangé, le plus légitime succès de larmes de l'Exposition.

Dans le salon carré sur lequel s'ouvre cette galerie, on a dû, pour donner place à de grandes toiles difficiles à loger ailleurs, en user librement avec les rigueurs de l'ordre alphabétique. Et toutefois ne faut-il pas remercier le hasard qui établit la parenté du C entre MM. Cabanel et de Curzon, Corot et Courbet, Clère et Couturier, Castan et Chaigneau? C'est au milieu de cette société d'élite que se dressent, saisissantes par leur style et par leur étrange couleur, les peintures murales de M. Puvis de Chavannes. Devant ces pages puissantes, M. Mazerolle et M. Lenepveu se soutiennent seuls, l'un grâce à l'éclat flamand de sa couleur, l'autre grâce à sa distinction mystique.

Plusieurs victimes de la terrible lumière du palais de l'Industrie semblent s'être donné rendez-vous dans la galerie où se continue la lettre C. M. Comte, M. Chaplin, M. Caraud, de brillants qu'ils doivent être, deviennent crus. Un grand nombre de portraits sans intérêt rendent plus attrayants les tableaux de M. Chazal, et l'œil, fatigué des excentricités de M. Alex. Desgoffe, se repose avec plaisir sur les paysages poétiques de M. Chintreuil et de M. Desjobert. Mais c'est surtout dans la galerie suivante que le paysage prend son rang. M. Daubigny s'y montre en même temps que M. Fromentin; autour de ces deux maîtres, que le Salon de 1861 doit grandir encore, se groupent M. Dupré, M. Français,

M. Flers, M. Paul Flandrin. M. Hippolyte Flandrin y compte quelques beaux portraits à côté des merveilleux chefs-d'œuvre de M. Blaise Desgoffe. Enfin le genre offre les plus heureux tableaux de M. Ed. Frère, soutenu de MM. Fichel et Fauvelet, et de mademoiselle Eudes de Guimard.

Si maintenant, traversant le salon des Batailles, nous continuons à parcourir les galeries, nous verrons la foule assiéger la *Phryné* de M. Gérôme, et se masser devant ses *Augures*. Elle n'a qu'un regard distrait pour les charmantes fantaisies de M. Guillemin, les scènes campagnardes de M. Guérard, les paysages de M. Gourlier et de M. Girodon, et les intérieurs de M. Giraud. Les portraits-cartes de M. Gautier lui arracheront peut-être un sourire, que provoquerait à quelques pas plus loin le *Samson* de M. Glaize.

Comme M. Gérôme est le roi de la lettre G, M. Hamon règne aussi sur la lettre H, mais non pas au point d'absorber entièrement les excellents artistes qui l'accompagnent, MM. Hillemacher et Hamman, Paul Huet, Hédouin, Hanoteau, Hagemann, Harpignies, Hofer, Heilbuth et Jundt. Ce dernier a encore quelques tableaux dans le salon carré du Levant, qui contraste par sa pauvreté avec le salon C, bien qu'on y rencontre le *Christophe Colomb* de M. Devéria, de bonnes toiles religieuses de MM. Laville, Pinel et Magaud, un portrait suave de M. Jalabert, des paysages de M. Knyff, des animaux de MM. Jadin et Jacque, et des fleurs de M. Legendre.

A la lettre L est réservé le succès de scandale, ou tout au moins de surprise, du Salon de 1861. Imaginez un coffret artistement travaillé, d'où la pression du doigt fait sortir une légion de croque-morts. Tel est le talent de M. Lambron. On formerait un volume de tous les *mots* plaisants qu'a déjà provoqués la vue de ses lugubres tableaux. *Le Massacre de Syrie* de M. Lafon, et *les Captives* de M. Landelle, ne portent pas non plus l'esprit vers un ordre d'idées bien gaies. Par bonheur, les paysagistes sont nombreux : MM. Lavieille, Lacroix, Leleux, Labbé, Lanoue, Lambinet, Lecointe. On rencontre encore là M. Luminais et ses robustes chevaux, M. Leman et ses élégants sujets du XVIIe siècle.

MM. Lazerges, Laurens, Laroche se groupent dans la salle suivante autour du *Dante* de M. Doré, avec MM. Marchal, Mercier, Mazerolle, et la fleur de l'école helvétique, M. Van Muyden. Les deux salles contiguës n'offriraient qu'un mince intérêt si la première ne contenait à la fois les grandes paysanneries de M. Millet et les petits chefs-d'œuvre de M. Meissonier, la seconde un portrait de madame O'Connell, des paysages de MM. Palizzi et Nazon, et une toile austère de M. Meunier, *l'Enterrement à la Trappe*.

Une double galerie reste encore à parcourir. Les talents familiers s'y pressent, mêlés aux paysagistes et à quelques peintres de caractère. Ici le portrait de madame Viardot par M. Philippe, dominant le groupe des Plassan et des Pezous; les scènes russes de M. Patrois vis-à-vis des sujets militaires de M. Protais; *la Forêt* de M. Théodore Rousseau à côté des espiègleries de M. Philippe Rousseau; les réalités de M. Joseph Stevens à deux pas des poëmes intimes de M. Alfred Stevens; les pages colorées de M. Reynaud, et les sept tableaux qui montrent sous des aspects si variés la souplesse du talent de M. Schutzemberger. Là les œuvres de style de M. Timbal, un des rares apôtres de l'art sérieux, les fantaisies archaïques de M. Tissot, les gracieux motifs empruntés à la vie moderne par M. Toulmouche et M. Trayer, le sévère paysage de M. Saltzmann et les riants souvenirs de M. de Tournemine. Enfin, après les sujets de genre de MM. Ulysse et Vetter, les paysages et animaux de MM. Veyrassat et Verlat, voici, comme une dernière fanfare, les pittoresques gitanos de M. Zo.

La porte où finit l'alphabet s'ouvre en regard de celle où il commence dans le grand salon central, sorte de terrain neutre, réservé aux œuvres d'un caractère officiel. Sur les quatre murs on se bat, on s'égorge. Les feux se croisent, de M. Paternostre à M. Devilly, de M. Yvon à M. Pils. On ne s'explique pas comment les fleurs de M. Chabal-Dussurgey ont pu s'égarer en pareil lieu. Quelques portraits de personnages officiels y sont mieux à leur place. Tous s'effacent devant le portrait du prince Napoléon, que M. Hippolyte Flandrin a su élever, par la puissance de l'idéal, à la dignité d'une œuvre épique.

Les dessins et l'architecture occupent deux des galeries qui s'ouvrent comme des loges sur le jardin; les gravures, les cartons, quelques tableaux sans place, et le trop-plein de la sculpture, occupent les deux autres. Les statues ont été disposées tout autour du jardin ou disséminées symétriquement dans le milieu. Elles produisent ainsi un effet d'ensemble d'une incontestable grandeur, mais on ne peut nier qu'elles ne soient complétement sacrifiées à cet effet d'ensemble. Les vastes proportions de la nef du palais de l'Industrie, les flots de lumière blanche que verse sa voûte vitrée, n'écrasent pas moins la sculpture que les tableaux. Sans doute il y a des statues faites pour demeurer en plein air et en pleine lumière. Le monument colossal de don Pedro, destiné à orner une place publique de Rio-Janeiro, ne souffre nullement de l'immense espace au milieu duquel il s'élève : et toutefois la lumière vitreuse qui l'éclaire lui sied bien moins qu'un franc soleil. Le moulage de l'obélisque de Louqsor fait aussi fort bonne figure. Mais déjà la fontaine de M. Étex perd de son aspect monumental, et le gracieux édicule élevé

BELLVM, PAR M. PUVIS DE CHAVANNES

par M. Bartholdi à la mémoire de Martin Schoen demeure bien au-dessous de l'effet qu'il doit produire dans la cour du musée de Colmar. Quant aux statues qu'un ciseau patient a scrupuleusement finies sous le jour paisible de l'atelier, elles voient s'évanouir toutes les délicatesses de modelé, toutes les finesses d'exécution que leur avait prodiguées l'artiste. Le marbre prend une teinte blafarde, les formes indécises disparaissent au sein d'une atmosphère épaisse comme un brouillard, que l'œil ne peut percer qu'en approchant.

Les déplorables conditions qu'offre aux beaux-arts le palais de l'Industrie sont-elles les seules causes qui ont éloigné de l'Exposition les membres de l'Institut? On serait tenté de le croire en voyant la section de sculpture s'abstenir en masse, comme par l'effet d'un mot d'ordre. La section de sculpture compte cependant quelques talents vigoureux et encore vivaces, MM. Duret, Jaley, Jouffroy, etc. Le groupe de *Saint Michel terrassant le démon*, de M. Duret, aurait certainement gagné à se montrer au public, isolé de la façade qui lui fait un si triste cadre. Ou bien n'y aurait-il dans ce parti pris d'abstention que le désir charitable de laisser la place aux jeunes? Mais c'est laisser en même temps au goût public tout loisir de s'égarer. Le savant aréopage que l'on nous représente comme le gardien des grandes traditions de l'art oublie trop que les expositions nationales n'ont pas pour but la mise en évidence de tel ou tel talent jeune ou vieux, mais le progrès de l'art et l'éducation du goût par le spectacle des belles choses. Il y a pour l'Institut, en présence de l'art contemporain, une attitude plus digne que celle que M. Gérôme a prêtée aux juges étonnés de sa *Phryné*.

M. Hippolyte Flandrin est, avec M. Schnetz, le seul peintre de l'Institut qui ait fait acte de présence à l'Exposition. Et l'on sait cependant à quel point l'occupe, et depuis quel temps, la décoration de l'église Saint-Germain-des-Prés. Si M. Alaux, M. Brascassat, M. Picot, M. Abel de Pujol, M. Couder se sont crus dispensés de suivre l'exemple de leur jeune confrère, loin de nous la pensée de le leur reprocher comme un crime. Loin de nous aussi la pensée d'accuser M. Delacroix, dont l'absence ne saurait prouver qu'une chose, c'est qu'il n'a rien d'inédit. Mais, quant à M. Ingres, sa *Source*, qui fait la gloire et le succès de l'exposition du boulevard des Italiens, ne serait-elle pas pour le public une œuvre inédite? Mais M. Robert Fleury a-t-il déjà cessé de produire, ou, s'il produit encore, pourquoi cesse-t-il d'exposer? Mais M. Signol, le dernier élu de l'Institut, comment n'a-t-il pas compris qu'il y avait pour lui un motif de haute convenance à affirmer une fois de plus devant le public ses titres à la dignité académique?

Rien n'est plus facilement contagieux que le mauvais exemple. L'abstention a cessé d'être le privilége des membres de l'Institut. Plus d'un maître aimé de la foule affecte aujourd'hui de lui tourner le dos. Contentons-nous de citer suivant l'ordre alphabétique, puisque c'est l'ordre à la mode, les noms que l'on regrette de ne pas voir figurer au catalogue : ce sont ceux de MM. Barye, Bonnassieux, Cabat, Chifflard, Couture, H. Delaborde, Diaz, Gendron, Gleyre, Isabey, Lehmann, Préault, Ricard, Rosa Bonheur, Tassaert, Troyon, Ziem... S'il se trouve parmi ces artistes quelques candidats au quarante et unième fauteuil, nous craignons de leur voir faire fausse route. Nulle part leur cause ne saurait être mieux plaidée qu'à l'Exposition. L'opinion publique, que tous n'acceptent pas pour juge, serait certainement leur meilleur avocat.

Tel est donc l'aspect général du Salon de 1861. Tableaux, statues, dessins, gravures, tout en abondance; beaucoup d'œuvres dignes d'éloges; rien qui arrête, qui remue profondément; rien qui appelle une discussion sérieuse. Les maîtres absents, les jeunes talents tout juste égaux à eux-mêmes; un très-petit nombre de nouveaux venus. Un examen plus détaillé modifiera-t-il cette première impression? Dieu le veuille! Pour nous, habitué depuis longtemps aux expositions que les Sociétés des amis des arts de Lyon, de Marseille, de Bordeaux, offrent à leurs actionnaires, retrouvant ici les mêmes noms et à peu près les mêmes œuvres, une organisation presque identique, la loterie, le droit d'entrée, un local provisoire et peu satisfaisant, nous nous demandons si la plus belle et la mieux réussie des expositions de province qu'il nous ait été donné de voir ne serait pas, abstraction faite de la quantité, le Salon de 1861.

M. PUVIS DE CHAVANNES, M. CABANEL, M. BAUDRY

C'est un bonheur de constater qu'en notre siècle positif il est encore des artistes soucieux de l'idéal. Je loue volontiers le peintre qui, d'un pinceau juste et fidèle, me représente les choses réelles de la vie, les faits dont il a été témoin ou qu'il a pu connaître de témoins oculaires, les spectacles de la nature, les hommes et les mœurs de son temps. Mais celui qui, replié sur lui-même par la contemplation intérieure, sait donner l'essor à son âme; celui qui, empruntant ses sujets à l'histoire des sociétés disparues, à la religion, à la poésie, à la fantaisie même, m'élève

avec lui sur les ailes de sa pensée au-dessus des réalités positives, celui-là a droit à ma reconnaissance. Cette région sereine des idées, où nous tendons tous par les aspirations les plus nobles de notre être, compte parmi les artistes bien peu d'explorateurs; mais elle en compte encore. Il nous sera facile de les retrouver au Salon.

Si M. Puvis de Chavannes eût employé à la reproduction de la réalité le temps, la peine et le talent qu'il a dépensés dans ses deux vastes toiles : *Bellum*, *Concordia*, de quelle quantité de tableaux agréables n'eût-il pas rempli le Salon? Il a préféré concentrer sur une grande idée tout l'effort de son esprit et de sa main, et il nous montre, en deux compositions d'un aspect peu attrayant, les doux fruits de la paix, les fruits amers de la guerre. Ici les vainqueurs, sonnant de la trompette, refoulent devant le poitrail de leurs chevaux les populations captives, pendant que les champs désolés voient les moissons livrées aux flammes. Là, au fond d'un frais vallon, le guerrier se repose ; la prairie devient le théâtre des luttes pacifiques : hommes et femmes se pressent sur le gazon et se livrent en souriant à la moisson des fleurs.

Un peintre du XVI[e] siècle, un de ces maîtres rompus à la fatigue des œuvres décoratives, n'eût pas mieux combiné les éléments de cette double composition; il n'eût pas tiré un meilleur parti des nus, des attitudes, des mouvements de tant de figures; il ne les eût pas plus habilement liées au paysage. En acceptant une tradition qui restera toujours la tradition du grand art, M. Puvis de Chavannes l'a revêtue d'un style personnel, moins personnel toutefois à lui-même qu'à son époque. La langue énergique, sobre et quelque peu âpre qu'il a su se faire, est l'écho des grandes voix poétiques que notre siècle a entendues; mais M. Puvis de Chavannes ne l'a pas employée le premier, on en retrouverait ailleurs quelques accents. Il lui reste à dégager d'une façon plus nette sa propre personnalité, et surtout à dépouiller complétement l'influence de son maître, M. Couture. Ces airs de tête maladifs, ces regards d'âmes blasées, ces chairs affadies par la débauche dont *les Romains de la décadence* offrent les modèles, on est fâché de les retrouver sous la main de M. Puvis de Chavannes, en des sujets où n'ont que faire de telles imitations d'un goût faux et malsain. L'exécution surtout trahit les leçons du maître. Le disciple trop docile s'apercevra bien vite, pour peu qu'il traite encore deux ou trois œuvres décoratives, combien cette exécution fouettée le servirait mal. Les meilleures parties de ses tableaux sont celles qu'il a peintes d'une pâte solide et serrée : dans tous les deux, le paysage; dans *Bellum*, l'enfant mort, la captive liée à l'arbre, les chevaux et les cavaliers; dans *Concordia*, le groupe placé autour du laurier-rose. Mais la vieille mère



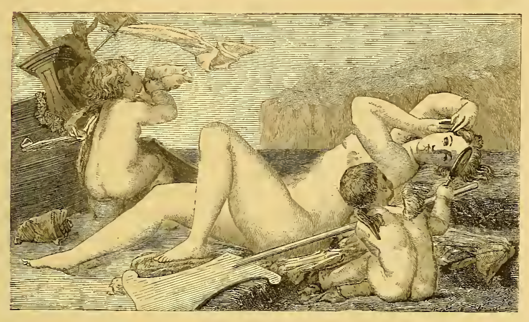
CONCORDIA, PAR M. PUVIS DE CHAVANNES

qui occupe le premier plan de *la Guerre*, la captive dont les jambes s'enveloppent d'une draperie verte, et le guerrier au repos du tableau de *la Paix*, portent les traces d'une exécution hâtive, négligée, hésitante. Il y a même, tout au premier plan de cette composition, une femme accroupie près d'une chèvre qui pourrait faire craindre que le pinceau de M. Puvis de Chavannes ne se laisse entraîner à une manière lourde et noire. Sauf la tache que nous signalons, la couleur générale se tient avec assez de bonheur dans les tons clairs et fins de la fresque. Et toutefois l'aspect laiteux des chairs de femmes nous rappelle encore trop qu'elles sont sorties d'un atelier où l'on met volontiers sa gloire à peindre de gigantesques pierrots. La fresque et la détrempe peuvent prétendre à une couleur plus vraie, plus voisine de la nature; elles ont su en d'autres mains trouver, dans l'emploi des ocres, des tons ambrés d'une étoffe plus riche et plus douce à l'œil.

Par ces réserves, que commande le talent même de l'auteur, on comprend à quel point de vue nous acceptons l'œuvre de M. Puvis de Chavannes. Nous y voyons l'essor d'une pensée forte, puissamment servie par un dessin énergique et fier. Il a l'amour du grand, le respect et le désir du beau, un goût relevé, sinon très-juste, le caractère, l'accent, l'expression d'ensemble. Il lui manque une couleur et une exécution à la hauteur de ses visées. *Bellum* et *Concordia* sont donc à nos yeux moins des tableaux que de grands et beaux cartons de décoration monumentale. Le temps n'est plus où les souverains livraient aux artistes de vastes surfaces à couvrir d'œuvres semblables. Il nous souvient, pendant que s'élevait le nouveau Louvre, d'avoir rêvé que la nécessité d'orner à l'intérieur ces immenses murailles allait donner naissance à une nouvelle école d'art décoratif, digne rivale de l'école de Fontainebleau. M. Muller a été, en effet, appelé à y peindre quelques plafonds, en attendant sans doute M. Besson et M. Voillemot. Le jour où semblable faveur irait chercher M. Puvis de Chavannes, nous pourrions croire à la réalisation de nos rêves. Ce jour-là le trouverait prêt : il triompherait bien vite des difficultés d'exécution qui lui restent à vaincre, et, quant au reste, il vient de donner sa mesure.

C'est encore, dans le genre décoratif, mais avec des qualités tout autres et presque opposées, une œuvre belle et charmante que la *Nymphe enlevée par un Faune*, de M. Cabanel. En s'emparant de ce sujet souvent traité, la lutte de la passion brutale et de la chaste jeunesse, M. Cabanel ne paraît pas s'être préoccupé d'y apporter un sentiment nouveau. Son Faune est de cette ancienne famille d'Ægipans qui, depuis la Renaissance et depuis l'antique, n'a cessé de fournir à l'art ses modèles. Il fai-

blit un peu sur ses jambes de chèvre, mais son visage expressif respire bien l'ivresse des voluptés charnelles. La Nymphe ne remonte guère au delà de Natoire et de Vanloo; si le torse témoigne d'une certaine recherche de la beauté, les jambes trahissent une nature commune. Mais la chair rose et satinée frémit sous l'étreinte amoureuse; les tons les plus brillants et les plus délicats se jouent sur la surface de la peau. Une couleur pleine de distinction enveloppe le groupe et le paysage d'une teinte



AMPHITRITE, PAR M. BAUDRY

harmonieuse, dont la richesse étouffée et l'éclat un peu mat séduisent à première vue. Si les cartons de M. Puvis de Chavannes appellent la fresque, le *Faune* de M. Cabanel semble le modèle d'une belle tapisserie des Gobelins.

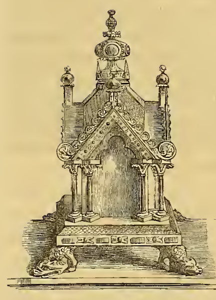
M. Baudry s'est aussi essayé dans le genre riant des fantaisies mythologiques. Il a peint en dessus de porte, chez madame la comtesse de Nadaillac, une Cybèle et une Amphitrite peu vêtues dont il expose les esquisses. On y retrouve les qualités fines et souples de ce talent original que nous aurons à juger en son lieu. La transparence azurée des demi-teintes rappelle les tons les plus délicats de l'émail. Les formes sont d'un sentiment tout moderne. Peints sur des vases de Sèvres, ces sujets suffiraient à leur donner une date.

LÉON LAGRANGE.

LA COLLECTION SOLTYKOFF

(*Suite.*)

L'ORFÉVRERIE RELIGIEUSE



La plupart des objets fort divers que nous classons sous cette dénomination générale peuvent se ranger dans les séries suivantes : Châsses, — statues-reliquaires, — tableaux-reliquaires, — reliquaires divers, — croix, — calices, — burettes, — ciboires (colombes et pyxides), — encensoirs et navettes à encens, — agrafes de chape, — reliures, — crosses, croix de consécration.

Sous peine de recommencer le catalogue de vente, il nous faut effleurer ces vastes matières et nous contenter de l'énonciation sommaire des œuvres principales que nous citerons. Aussi demandons-nous pardon d'avance de la rapidité de notre examen, et, peut-être, de sa longueur.

CHASSES. — La forme la plus ordinaire des châsses est celle d'une petite maison à deux pignons, recouverte par un toit à deux rampants. Parfois les façades latérales sont coupées par de petites avances qui donnent la forme d'une croix au plan de l'ensemble. Alors la châsse a quelque ressemblance avec une église à transepts. Mais souvent la similitude est plus prononcée, surtout vers la fin du XIIIe siècle, et il est telle châsse de cette époque, comme celle de saint Thaurin, d'Évreux, qui, avec ses contre-forts et son clocher central, ressemble à un modèle de

chapelle[1]. La plus importante de celles en forme de maison, que possédait la collection Soltykoff, était celle qui a jadis tant fait parler d'elle, sous le nom de châsse de saint Calmine. Elle appartenait à l'église de La Guène (Corrèze), lorsque le desservant et le maire de cette commune s'avisèrent de la vendre à un chaudronnier pour la somme de 250 francs — c'était en 1841, il y a vingt ans de cela. — Celui-ci la revendit 3,000 francs à un marchand de Paris. Le fait fut dénoncé au garde des sceaux, qui fit mettre la châsse en séquestre et qui excita le conseil de fabrique de La Guène à plaider en revendication de la chose que l'on avait vendue sans son consentement[2]. La fabrique gagna en première instance et perdit sans doute en appel, car ladite châsse ne tarda pas à entrer dans le cabinet du prince Soltykoff.

Vous croyez peut-être que l'administration, qui jadis avait noirci tant de papier pour la restitution de cette œuvre à l'église de La Guène, laquelle lui préférait 250 francs, s'occupa de la conserver du moins à la France lorsqu'elle fut mise en vente? On s'en était inquiété jadis; on avait rempli son devoir de gouvernement; le dossier de l'affaire était plein et oublié au fond d'un carton, et l'on a laissé qui l'a voulu emporter la châsse de saint Calmine pour 7,520 francs. Et l'on vante les bienfaits de la centralisation française!

Cette châsse[3], en émail champlevé, longue de 69 centimètres et haute de 60, est un des plus importants exemplaires de la fabrication de Limoges vers le milieu du XIIIe siècle. Elle est composée de plaques d'émail clouées sur une forme en bois, portée sur quatre pieds placés aux quatre angles. La couleur dominante est le bleu qui forme le fond, sur lequel s'enroulent des rinceaux en cuivre réservé, d'où s'échappent des fleurs émaillées. Les émaux de ces fleurs, juxtaposés les uns aux autres, changent de couleur suivant ces deux gammes invariables dans les fabriques de Limoges : rouge, bleu lapis, bleu turquoise, blanc ; — rouge, vert, jaune, blanc. Des figures en relief, en cuivre repoussé, ciselé et doré, sont appliquées sous des arcatures que l'on a simulées sur l'émail. Au centre, sur la face du transept, est le Christ bénissant; un évêque et un abbé sont debout à ses côtés sur les parois de la châsse; deux anges encenseurs garnissent les rampants du toit; une belle crête ajourée, surmontée de pommelles en cristal de roche, domine l'arête du toit.

1. Publiée dans la *Gazette des Beaux-Arts*, tome IV, page 231.
2. *Bulletin du comité des arts et monuments*, tome II, page 428 et *passim*.
3. Publiée en gravure sur bois dans le *Dictionnaire du Mobilier*, de M. E. Viollet-le-Duc.

Des figures réservées et gravées occupent les deux extrémités; de simples ornements sont sur le revers. C'était sur ces données plus ou moins simplifiées et sur des dimensions plus ou moins restreintes, avec un soin plus ou moins grand apporté à la fabrication, qu'étaient construites toutes ces châsses de Limoges. Aussi ne décrivons-nous point les douze autres plus petites, et remarquables à titres divers, qui faisaient partie de la collection. Nous noterons que sur certaines les figures en relief sont elles-mêmes émaillées sur leurs vêtements, les plis seuls étant figurés en métal réservé[1]; que sur une autre le fond, au lieu d'être émaillé, est vermiculé par une gravure d'une finesse exquise, tandis que les figures sont émaillées. Une dernière (nº 150) appartient au xive siècle, époque où les grandes pièces d'émail sont plus rares. Les figures y sont gravées en épargne, placées sous une arcature ogivale également en réserve, se détachant sur un fond bleu ou rouge, orné de fleurs de lis réservées comme le reste.

Les fonds si richement ornés qu'on voit aux émaux de Limoges des époques antérieures disparaissent alors presque exclusivement pour faire place aux fonds unis, chargés tout au plus d'un ornement courant; quant aux ornements empruntés aux formes de l'architecture, ils sont plus communs et leur imitation est plus littérale qu'au xiiie siècle, où c'est encore le plein cintre qui règne dans les ateliers attardés de la province du Limousin, bien que depuis longtemps l'ogive soit adoptée dans l'architecture. La crête de cette petite châsse, formée de colonnettes supportant des arceaux à ogives, est de la plus grande élégance. M. Du Sommerard a pu l'acquérir pour le Musée de l'hôtel de Cluny au prix de 1,301 francs.

Ce sont les châsses de Limoges que l'on rencontre partout, en Angleterre comme en Allemagne, lorsqu'il s'agit d'œuvres de petite dimension, comme si les émailleurs allemands eussent dédaigné de se détourner de leurs grands travaux, faits sur commande, pour ces objets courants, et souvent de pacotille. Fait étrange, d'où l'on pourrait induire qu'il n'existait point en Allemagne d'ateliers laïques occupés d'une production incessante, et que c'était dans les cloîtres que l'on fabriquait toutes ces œuvres merveilleuses que l'on admire sur les bords du Rhin. Aussi, quand il s'agit d'un émail de choix, c'est presque toujours aux émailleurs rhénans qu'il faut l'attribuer. Telle est la châsse en forme d'église byzantine qui était l'honneur de la collection Soltykoff parmi tant de monuments si remarquables.

1. Publiées en chromolithographie dans *le Moyen Age et la Renaissance.*

Cette châsse[1] affecte en plan la forme d'un carré, d'où partent quatre transepts qui forment les branches égales d'une croix surmontée d'une coupole centrale côtelée. Les flancs de l'édifice sont revêtus de plaques d'émail, ainsi que les toits et le dôme. Des arcatures, supportées par des colonnes émaillées, à bases et à chapiteaux en cuivre doré, ornent les murs et abritent des statues debout, sculptées en dent de morse. Quatre bas-reliefs, représentant quatre scènes de la vie du Sauveur, garnissent les faces des transepts. Le tambour de la coupole est accosté de pilastres dans l'intervalle desquels sont assises les figures des apôtres en dent de morse[2]. Apôtres et prophètes portent des banderoles : les seconds annonçant la venue du Christ, les premiers proclamant les versets du *Credo*. Le motif de l'ornementation est donc ce dualisme ou plutôt ce parallélisme de l'ancienne loi et de la nouvelle, dont la représentation est si chère aux anciens artistes flamands, comme nous l'avons déjà signalé à propos de la châsse de saint Héribert de Deutz, et de l'autel portatif du musée archiépiscopal de Cologne dans notre article sur les *Trésors sacrés de Cologne* (*Gazette des Beaux-Arts*, tome IX, page 226 et *passim*). Outre la composition générale du monument, ce qu'on doit le plus y admirer, c'est la finesse et le doux éclat des émaux, qui sont en outre d'une conservation merveilleuse, et l'élégance ainsi que la variété des dessins qu'ils forment. Ces émaux sont obtenus, comme ceux de Limoges, par le procédé du champlevage; mais comme il eût été impossible de réserver, dans le métal qui sert d'excipient, des filaments aussi déliés que ceux que l'on observe en certaines parties des plaques du toit, les ouvriers allemands ont rapporté quelques cloisons, combinant ainsi l'ancien procédé grec avec la nouvelle méthode occidentale. Cette œuvre, qui n'a d'égale qu'un monument semblable conservé dans le musée de Brunswick[3], avait coûté 25,000 francs au prince Soltykoff; elle a été vendue 51,000 francs et acquise pour l'Angleterre.

1. La vue, publiée dans le tome XX des *Annales archéologiques* de Didron, qu en prépare une monographie complète, était en tête du catalogue de la vente. Un cliché en a été reproduit par le journal *l'Illustration*. La *Gazette des Beaux-Arts* en a publié une petite gravure sur bois, tome III, page 35, empruntée au *Manuel d'orfévrerie* de Didron.

2. Deux des bas-reliefs, et l'une au moins des figures d'apôtre ou de prophète, est une restauration due à M. Geoffroy Dechaulme. Le bouton terminal, deux des dragons qui supportent le monument et quelques bandes en cuivre repoussé du socle, sont des restitutions dues à M. Carrand.

3. Sur le tambour du dôme de la châsse de Brunswick, il y a le Christ en plus des douze apôtres, de sorte que le dôme est divisé en treize parties au lieu de douze.

Après cette œuvre importante, il est permis de négliger les autres émaux allemands que possède la collection, sauf à mentionner un coffret carré à dos plat (n° 134), garni de clous sphériques sur son pourtour. C'est un des rares petits meubles tout en émail que l'on puisse rencontrer appartenant à l'art rhénan, et M. Carrand le considère à bon droit comme un des premiers essais de l'émaillerie cloisonnée. Aussi a-t-il été payé 7,700 francs par sir Altenborough.

Nous devons classer, parmi les châsses, deux « ossuaires » (n°s 176 et 177[1]), comme les appelle le catalogue. Ils appartiennent au XVe siècle et sont de travail allemand. Ce sont deux longues boîtes en argent, toutes percées d'ajours — ogives et rosaces — sur leurs côtés terminés par des frontons aigus accostés de contre-forts, couvertes de toits à imbrications, ornées de crêtes, surmontées d'un clocher, et portées par de hauts pieds à griffes; œuvres très-belles et très-précieuses que le Musée de Cluny a pu acquérir, au prix total de 4,600 francs.

STATUES-RELIQUAIRES. C'est une idée ingénieuse que d'enfermer dans l'effigie d'un saint les reliques que l'on a conservées de lui, puisque l'enveloppe fait immédiatement songer à ce qu'elle contient. C'étaient sans doute des particules des vêtements de la Vierge que renfermaient les quatre statuettes de la Vierge en cuivre repoussé, ciselé et doré, assises sur des trônes en cuivre émaillé, que possédait la collection. Mais peut-être aussi quelques-unes d'entre elles n'étaient-elles que de simples effigies. La plus importante (n° 151), par la dimension comme par la qualité du travail, avait subi une restauration fort habile, exécutée jadis sous la direction de M. Dugué. Le revers du fauteuil représente l'Annonciation, figurée par l'ange et par la Vierge, debout chacun sur une plaque et séparés par une porte ajourée représentant un vase d'où sort un lis. Or l'une des figures, gravée en réserve sur un fond émaillé, salie, usée, dédorée par places, est une restauration exécutée sur un dessin de M. L. Steinheil, l'artiste qui s'est le plus intimement pénétré du style du XIIIe siècle. La fraude se reconnaît surtout à ce que le graveur moderne a été moins hardi dans son travail que le graveur du moyen âge, et ne possédait point les mêmes outils. La porte est également une restauration, et le motif qui la décore devait être pris sur un magnifique fragment en ivoire que possédait M. Dugué[2]. Gardée pour 2,250 francs

1. Publiés en gravure sur bois et en chromolithographie dans *le Moyen Age et la Renaissance.*

2. Le siége de cette Vierge est publié dans le *Dictionnaire du Mobilier* de M. Viollet-le-Duc. Une autre Vierge est publiée en chromolithographie dans *le Moyen Age et la Renaissance.*

par M. Seillière, qui avait acheté toute la collection en bloc afin de la revendre en détail.

Traversant maintenant un long intervalle d'années, nous passons du XIIIe siècle et de Limoges au XVe siècle et à la Suisse. C'est, en effet, à ce siècle et à l'art allemand qu'appartiennent, et de Bâle que viennent deux statuettes en argent repoussé, représentant l'une saint Sébastien (nº 172) lié à un arbre, l'autre saint Christophe (nº 173) écrasé, malgré l'arbre où il s'appuie, sous le poids de l'enfant assis sur son épaule. C'est au même art qu'il faut attribuer le numéro 170 qui représente une sainte femme assise sous un riche dais en architecture; elle porte debout sur ses genoux une petite fille et un petit garçon. Une particularité de ce groupe qui figure, dit-on, sainte Anne avec la Vierge et son frère, c'est que les vêtements sont peints d'une couleur transparente qui laisse au métal tout son éclat.

Ces statuettes appartiennent par leur style aux mêmes traditions que la peinture allemande du XVe siècle, si vulgaire quand elle n'est pas exécutée par quelque artiste mieux doué que les enlumineurs habituels des panneaux en bois des triptyques ou des feuilles en vélin des manuscrits. Aussi nous ne concevons guère les prix élevés que ces pièces, très-habilement exécutées d'ailleurs, ont atteints. M. Du Sommerard a acheté la *Sainte Anne* pour le Musée de Cluny au prix de 3,180 francs. Nous eussions préféré autre chose, et, puisque l'exiguïté du crédit que M. E. Du Sommerard avait pu enfin obtenir lui faisait une loi de choisir, il nous eût semblé préférable d'offrir au public des œuvres d'une époque plus soigneuse de l'idéal. M. Seillière a gardé pour 5,900 francs le *Saint Sébastien*, et pour 5,600 francs le *Saint Christophe*.

TABLEAUX RELIQUAIRES. Nous donnons ce nom à des monuments que M. Carrand appelle retables et tables d'autel. Les uns sont des triptyques, les autres de simples plaques de métal chargées d'ornements ou de figures en relief, encadrées dans une bordure saillante. Le prince Soltykoff avait pu réunir trois de ces triptyques et cinq de ces plaques que possédait en tout ou partie, croyons-nous, l'église de Saint-Servais de Maëstricht. Ce sont les seuls monuments du même genre que nous ayons encore vus, si nous en exceptons un triptyque conservé au Musée d'antiquités de Bruxelles[1].

Les trois triptyques sont à peu près de même forme et de même travail, et l'excellente gravure à l'eau-forte que M. Jules Jacquemart a faite du plus important d'entre eux (nº 24) nous dispense de toute description. Dans cette œuvre, tous les arts ont apporté leur concours : le repoussé,

1. Publié dans la *Gazette des Beaux-Arts*, tome IV, page 294.

le frappé, le filigrane, la fonte, la ciselure, l'art du lapidaire et celui du graveur en pierres fines. Ce triptyque doit être un reliquaire de la vraie croix. Les fragments de celle-ci forment les deux petites croix enfermées sous des plaques de cristal de roche, dans le tableau porté par l'ange qui sert d'amortissement à la retombée des deux arcs d'encadrement de la scène centrale. Ces deux croix sont une variante de la croix à double branche qui sert toujours à renfermer et à signaler les fragments de la vraie croix.

Deux anges armés, l'un de la lance de Longin, l'autre de l'éponge emmanchée à une longue hampe, soutiennent également le reliquaire, et semblent le garder. Au-dessus, le Christ lui-même, assisté de la Justice et de la Miséricorde, vient, au son des trompettes du jugement dernier, juger ceux qu'il a voulu sauver sur la croix. Le mystère de la rédemption est encore figuré, et dans un médaillon qu'accompagnent les quatre symboles évangéliques, et dans l'intaille placée au-dessous, au beau milieu d'un émail. Cet émail, rhénan et champlevé, représente les trois Marie venant au tombeau, sujet en parfaite harmonie avec le motif principal de ce monument. Enfin, les douze apôtres, assis deux à deux sur les volets, portent le livre des Évangiles et attestent la vérité du mystère.

Les filigranes richement enlacés, les pierres fines enchâssées au milieu d'eux, les émaux, les bandes émaillées servant de bordure aux bandes en repoussé placées en biseau dans les encadrements mêlent les uns leurs scintillements, les autres leur doux éclat aux tons trop uniformes des plaques dorées et font un tout accompli de cet ensemble auquel on ne peut refuser ni le style ni la grandeur, malgré quelque sauvagerie dans certaines parties de l'exécution. Si l'on compare ce triptyque avec l'autel d'or de Bâle, conservé au Musée de l'hôtel de Cluny, on devra y reconnaître quelques analogies de détail qui doivent faire dater des premières années du XIIe siècle le monument qui nous occupe. Les 7,100 francs qu'il a été payé ne nous semblent point exagérés, eu égard à son importance.

Les cinq autres tables d'autel, décorées les unes de figures en relief représentant la béatification d'abbés que Dieu ou des anges couronnent, les autres simplement émaillées et représentant des vertus[1], sont intéressantes en ce qu'elles montrent une particularité de fabrication spéciale aux orfévres allemands. Dans quelques pièces allemandes, comme la Couronne de lumière d'Aix-la-Chapelle, comme les monuments qui nous occupent, certains ornements ou des inscriptions se détachent en

1. Publiées par nous dans les *Annales archéologiques*, tome XX.


TRIPTYQUE ALLEMAND
XII.me SIECLE
MVLIERES
ANGELI
Gazette des Beaux-arts
Imp. de Delâtre

or sur un fond brun obtenu par un vernis transparent et très-solide appliqué sur le métal. Les ornements ou les inscriptions sont-ils appliqués sur le vernis bien séché et au préalable fixé par la cuisson? ou bien, sur le vernis encore humide et appliqué sur le métal doré, a-t-on enlevé les ornements et les lettres de façon à laisser reparaître l'or du fond? Un examen attentif ne nous a pas permis de résoudre la question, et les RR. PP. Cahier et Martin, tout en publiant un certain nombre de spécimens de cet art dans leurs *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, ont omis de s'occuper de cette question technologique.

RELIQUAIRES DIVERS. Dans l'infinie variété de formes que présentent les reliquaires, il en est qu'il est impossible de classer d'une façon rigoureuse, et que nous rapprochons sous une même rubrique banale.

Tel est le petit monument (n° 133, Debruge 951) dont M. Jules Labarte a bien voulu nous prêter la gravure placée en tête de ces lignes, publiée jadis par lui dans cette *Description des objets d'art de la collection Debruge-Dumesnil*, qui est devenue la grammaire de tous les archéologues et de tous les amateurs[1]. Ce monument en argent doré et niellé, décrit par M. J. Labarte, nous semble incomplet, et devait présenter des bas-reliefs sur ses quatre faces aujourd'hui garnies de plaques lisses en argent. Acheté par M. Basilewski, pour 4,520 francs.

Un autre des plus charmants reliquaires de la collection (n° 163, Debruge 953) est formé d'un prisme hexagonal en cristal de roche, supporté horizontalement par des tourelles que portent quatre anges de la plus grande tournure drapés de manteaux. Des filigranes à feuillages d'un luxe inouï courent, en formant crête, au-dessus du cylindre et sont interrompus par des tourelles que surmontent des aigles. Cette œuvre représente d'une façon heureuse l'orfévrerie de l'extrême fin du XIIIe siècle, inclinant déjà vers les maigreurs du XIVe siècle, mais retenant encore quelque chose de la mâle ampleur du XIIe[2]. Gardé par M. Seillière pour 4,950 francs.

Le numéro 162, composé de cristal de roche gravé, orné de filigranes et de nielles, est encore une œuvre du XIVe siècle, mais une œuvre composée

1. Nous conseillons de lire dans ce livre la description des pièces qui ont figuré dans l'ancienne collection Debruge, dont nous avons soin de donner le numéro en même temps que celui du catalogue Soltykoff. M. Jules Labarte prépare en outre une *Histoire des arts industriels au moyen âge et à la Renaissance*, fruit de longues années de voyages, d'études et de recherches, ouvrage que nous pouvons dire d'avance excellent et dans lequel sont publiés en photo-chromolithographie (pardon du mot barbare) les principales pièces de la collection Soltykoff.

2. M. L. Gaucherel grave ce monument pour les *Annales archéologiques*.

de pièces différentes, car son pied quadrilatéral, chargé de bas-reliefs, a longtemps existé seul dans les collections Soltykoff et Debruge-Dumesnil (n° 954). Ce n'est que plus tard qu'on a pu y superposer l'ensemble de cristaux et d'orfévrerie qui le couronne d'ailleurs si heureusement. Acheté 2,700 francs pour l'Angleterre.

Citons encore comme une des plus belles ciselures que nous connaissions le numéro 169, acheté 600 francs par M. Lowengard. Il renferme des reliques de saint Maxien, de saint Lucien et de saint Julien, dont les effigies sont ciselées moitié en creux, moitié en relief, suivant un procédé ordinaire au XIVe siècle, dans une plaque d'argent ornée d'arcatures. C'est l'habitude de ces reliefs en creux, comme le sont du reste les hiéroglyphes égyptiens, qui a dû faciliter la fabrication des émaux translucides sur relief, dont nous aurons occasion de nous occuper plus loin.

Enfin, nous mentionnerons encore (n° 181) un reliquaire phylactère[1], c'est-à-dire portatif et pouvant être suspendu par des cordons sur la poitrine d'un diacre ou d'un prêtre, comme cela était usité d'après certains ordinaires pendant certaines cérémonies. Ce reliquaire est en forme de trapèze, avec deux côtés curvilignes,— en forme de panetière (dit assez exactement le catalogue),— et orné d'une rosace en émail champlevé, où les tons verts dominent comme cela est habituel dans les œuvres de l'émaillerie allemande. Gardé par M. Seillière pour 891 francs.

CROIX. Le prince Soltykoff avait pu réunir vingt-trois croix toutes remarquables par la matière ou le travail. La plus petite, mais la plus intéressante parmi celles-ci (n° 94), est revêtue de plaques d'or filigrané, et porte un Christ en dent de morse accompagné des quatre symboles évangéliques en émaux cloisonnés. Ces émaux, excessivement rares dans les collections publiques, le sont encore davantage dans les collections particulières, surtout quand ils ne se bornent point à former de simples ornements. On sait que ces émaux sont parfondus dans de petites caisses formées par des lames d'or, soudées suivant un dessin préconçu sur une platine d'or, genre de fabrication usité par les byzantins et qui, en venant en Occident, s'est transformé en ce procédé beaucoup plus expéditif de l'émail champlevé. Cette œuvre nous semble appartenir aux dernières années du XIe siècle rhénan, tant par le jet des draperies qui recouvrent le Christ que par le style général. Acquise pour l'Angleterre au prix de 3,000 francs.

1. Voir notre article sur les reliquaires phylactères dans les *Annales archéologiques*, tome XVIII, page 344 et *passim*.

Plusieurs platines de croix représentant le Christ en émail blanc sur un fond de métal sont intéressantes comme échantillons de la plus ancienne fabrication des émaux de Limoges, et par la qualité de l'émail blanc, semi-translucide et non opaque et lourd comme on l'obtient dans les imitations modernes. Limoges abandonna plus tard l'usage de cet émail blanc, du moins appliqué à de si grandes surfaces, peut-être à cause de la difficulté de son emploi, peut-être aussi parce que, trop disparate de ton avec les émaux ordinairement employés, il faisait « trou » sur les pièces émaillées.

Trois croix étaient surtout remarquables par le luxe de leur décoration : les numéros 102, 108 et 103.

Les numéros 102 et 108 appartiennent au XIIIe siècle, et le numéro 103 au XVe siècle de la Suisse allemande.

Le numéro 108 est une croix reliquaire contenant des parcelles de la vraie croix, comme l'indique son double croisillon. Le luxe inouï des filigranes à jour dont ses deux faces sont recouvertes, la complication de ses ornements en rendent la description impossible. Il en est de même du numéro 102, où les filigranes offrent cette particularité d'être terminés par des feuillages ou des rosettes en métal estampé. Ces travaux, où chaque pièce faite à part est soudée et ajustée pour former l'ensemble, présentent une netteté, une franchise de fabrication, une opposition de brillants et de noirs, qui laissent bien en arrière toutes les imitations qu'on veut en faire au moyen de la fonte seule et de la ciselure. Si le numéro 102 est allé en Angleterre pour 1,620 francs payés par M. Webb, la seconde pièce est entrée au musée de Cluny pour 1,090 francs[1].

Le numéro 103 est un spécimen de l'orfévrerie allemande du XVe siècle, magnifique par les dimensions et le travail. Cette croix en argent est tout ajourée de claires-voies flamboyantes qui se détachent sur un fond émaillé de bleu ou de vert. Ces claires-voies, percées dans plusieurs lames d'argent superposées, corroborent ce que nous disions plus haut du mérite des œuvres formées de pièces rapportées. Ainsi, une première plaque plus épaisse, percée à jour, forme comme les membres principaux de la décoration architecturale; puis une seconde plaque plus mince, appliquée derrière et percée d'autres ajours, figure les meneaux et le réseau des fenestrages compris entre ces membres principaux. Par ce procédé, d'une simplicité excessive et qui est également employé dans la ferronnerie au XVe siècle, on peut obtenir des arêtes et des joints d'une netteté excessive, et en multipliant le nombre des plaques on peut reproduire en métal les

1. Sera publiée dans l'*Histoire des Arts industriels* de M. J. Labarte.

formes de l'architecture la plus compliquée[1]. Telles sont celles du nœud, de la croix et des clochetons qui surmontent les bras de cette œuvre compliquée, qui, si elle est un peu extravagante dans son ensemble, est du moins d'une simplicité extrême dans sa fabrication. Cette croix, qui jouissait d'une grande faveur auprès des amateurs moins exclusifs que les douzecentistes, a été payée 17,100 francs par M. Fau.

CALICES. Avant de traiter des calices, nous voulons noter un monument d'une rareté insigne qui était destiné à recevoir le calice lorsque le sacrifice de la messe n'était point célébré dans un lieu consacré : c'est l'autel portatif (n° 23, Debruge 1477), décrit une première fois par M. Jules Labarte; décrit une seconde fois et figuré par M. E. Viollet-le-Duc, dans son *Dictionnaire du Mobilier*[2]. Il est formé d'une plaque de marbre lumachelle incrusté dans une bordure de cuivre dans laquelle sont serties des feuilles de cristal de roche, recouvrant des peintures sur vélin. Acquis pour 3,000 francs par M. Roussel, expert.

Si la collection Soltykoff possédait peu de calices anciens, ceux qu'elle renfermait, précieux à cause des dates et des inscriptions qu'ils portent, servent de spécimen pour apprécier les caractères de l'art italien du XVe siècle.

Le n° 54 (Debruge 906)[3], signé *Andreas Arditi de Florentia me fecit*, est orné d'émaux translucides sur relief, ainsi que le numéro 55 (Debruge 907) qui porte l'inscription : *Ghoro di S. Neroccio orafo da Siena*, 1415. Le premier a été vendu 790 francs à M. Durlacher; le second est resté à M. Seillière pour 1,760 francs.

Les Italiens semblent avoir adopté avec répugnance nos émaux champlevés, et lorsqu'ils s'en sont servis ils se sont bornés à les employer comme fonds pour les figures gravées dont ils décoraient leurs pièces d'orfèvrerie. Mais ils ont adopté avec une certaine passion, et peut-être inventé les émaux translucides sur relief, émaux où le modelé s'obtient par le plus ou moins d'épaisseur de la couche transparente vitrifiée.

Comme tout s'enchaîne dans l'art du moyen âge, une étude attentive

1. C'est par ce procédé que sont obtenues les deux grilles en fer (n° 183), dont l'une est figurée dans la *Description de la collection Debruge* de M. J. Labarte, où elle porte le numéro 1431. Ces grilles de tabernacle proviennent, dit-on, d'une église de Rouen. Toutefois, elles sont figurées dans l'*Album de l'Aube* de M. Arnaud.

2. Voir, sur l'histoire des autels portatifs, notre article publié dans les *Annales archéologiques*, tome XVI, page 77 et *passim*. Voir aussi dans la *Gazette des Beaux-Arts*, tome IX, notre article déjà cité sur les *Trésors de Cologne*.

3. Figuré en gravure sur bois dans la *Description de la collection Debruge* de M. J. Labarte.

du style des figures représentées sur ces pièces, d'origine certaine, doit conduire à la connaissance des autres monuments, comme les ivoires, que l'on serait tenté d'attribuer à l'art italien. Aussi doit-on attacher une grande importance à ces pièces d'orfévrerie datées et signées.

Un autre calice (n° 57) présente également un grand intérêt en ce qu'il nous montre un essai d'émail peint fait en Italie. La fausse coupe de ce calice représente plusieurs figures de saints peintes comme nos émaux limousins de la Renaissance; mais les lumières, au lieu d'être obtenues, soit par un émail parfondu d'une teinte plus claire, soit par un rehaut en or, sont produites par une application d'émail blanc, comme dans un camaïeu gouaché. Cet émail, opaque, souvent bouillonné au feu, d'un effet peu satisfaisant, a dû sembler tel aux orfèvres italiens, car, pas plus que les émaux champlevés, les émaux peints ne sont fréquents en Italie. Vendu 880 francs à M. Beurdeley.

Parmi les calices allemands du XVIe siècle, nous en noterons un (n° 68) dont le pied, la tige, le nœud et la fausse coupe sont formés de ceps de vigne enlacés et évidés, pièces de rapport d'une grande perfection de travail et d'assemblage, fabriquées dans un atelier d'où provenait un calice en tout semblable qui faisait partie de l'exposition archéologique de Vienne (Autriche). Vendu à M. Webb pour 2,200 francs.

BURETTES. Ces petits ustensiles ecclésiastiques, assez rares, n'étaient qu'en exemplaires du XVe et du XVIe siècle dans la collection; mais la richesse de la matière y rachetait le peu d'antiquité des monuments. Les numéros 65 et 64 (Debruge 905 et 904)[1] sont en cristal de roche, à pans montés en argent ciselé et doré. M. J. Labarte les attribue à un atelier français, M. Carrand à un atelier allemand. Nous pencherions plutôt vers l'opinion de ce dernier d'après la nature de l'amortissement du couvercle de l'une de ces burettes. Cet amortissement est formé d'un casque dont le cimier est le buste d'un religieux en prière, système qui est tout à fait dans les habitudes allemandes. L'une a été vendue 2,000 francs, l'autre est gardée par M. Seillière pour 1,480 francs.

Deux autres burettes en cristal de roche godronné, montées en argent émaillé et doré, ornées de figures d'anges nus sur leur anse et sur leur goulot, œuvres charmantes, mais fort peu religieuses, de la Renaissance italienne[2], accompagnent un calice (n° 60) de la même matière et

1. Figurés et décrits dans la *Description de la collection Debruge* de M. J. Labarte. Le numéro 904 est, en outre, gravé en grand dans l'*Album* de mademoiselle Naudet, pl. XIV.

2. Figurées dans la *Description de la collection Debruge* de M. Jules Labarte.

du même travail. Le tout a été vendu 12,400 francs à deux acquéreurs différents.

CIBOIRES. Si l'usage de conserver la réserve eucharistique dans des vases en forme de colombe n'est point indiqué par les liturgistes comme ayant été pratiqué de toute ancienneté, on trouve dans Grégoire de Tours et dans Anastase le Bibliothécaire la preuve que cet emblème de la troisième personne de la Trinité planait souvent sur les autels, et parfois sur les tombeaux. Mais c'est aux XIIe et XIIIe siècles surtout que cet usage semble s'être répandu, comme le prouvent les monuments assez nombreux qui sont parvenus jusqu'à nous[1]. Ces colombes, suspendues au-dessus de l'autel, à l'extrémité d'une crosse, et abritées parfois sous un pavillon, étaient elles-mêmes le vase où était renfermée l'hostie. Parfois elles tenaient une pyxide suspendue à leur bec[2]. Les cinq colombes possédées par le prince Soltykoff étaient elles-mêmes des vases, et l'on peut reconnaître, sur celle que nous avons dessinée et fait graver (n° 76), la petite porte qui, placée sur le dos de l'oiseau, ferme la cavité hémisphérique où était conservée l'hostie. Cette colombe, émaillée en réserve, posée sur un disque étroit suspendu au moyen de quatre branches, nous a semblé la plus élégante et la plus légère de toutes celles de la collection, généralement posées sur un plateau dont l'enceinte est tourelée et crénelée[3]. Celle-ci a été acquise par M. Ayers au prix de 1,032 francs. Les autres ont dépassé 2,000 francs.

Quinze custodes ou pyxïdes, destinées au même usage, faisaient partie de la collection. La plupart, semblables à celles que l'on rencontre dans presque tous les cabinets, sont composées d'un petit cylindre recouvert d'un toit conique, le tout émaillé en taille d'épargne[4]. Une autre pyxide carrée (n° 82), vendue à M. Webb pour 82 francs, émaillée de bleu, est la seule que nous ayons vue de cette forme. Une seconde (n° 79), vendue 335 fr. à M. Webb, en cuivre ciselé et gravé, circulaire comme les autres, avec un toit légèrement bombé, porte des figures de saints sur son pourtour et cette inscription : *Intus portatur per quod mundus satiatur*, qui indique clairement son usage. Un petit anneau qui garnit le couvercle

1. Consulter, sur cette question des ciboires, les deux mémoires de M. l'abbé Corblet : *Mémoire liturgique sur les ciboires du moyen âge*. Amiens, 1842. — *Essai sur les ciboires et la réserve eucharistique*. Paris, 1858.

2. Voir, pour ces dispositions, le *Dictionnaire du Mobilier* de M. E. Viollet-le-Duc.

3. Deux de ces colombes sont publiées en chromolithographie dans *le Moyen âge et la Renaissance*.

4. Une pyxide semblable est publiée dans la *Gazette des Beaux-Arts*, tome IV, page 301.

indique qu'elle était destinée à être suspendue, mais des miniatures du XIVe siècle montrent aussi que c'était dans des pyxides semblables que le viatique était porté aux mourants.

Nous avons dessiné et fait graver la custode n° 80, que M. Carrand croit du XIVe siècle et d'émail italien, et que M. Beurdeley a payée 830 francs. Nous ne saurions partager entièrement l'opinion de l'habile



CUSTODE DU XIVe SIÈCLE

expert. Cette œuvre est certainement du XIVe siècle, caractérisé par le style de l'architecture et par l'émail rouge des fonds, employé à cette époque plus volontiers que l'émail bleu lapis du siècle précédent. Mais le style des figures n'a rien d'italien, et nous attribuerions plutôt cette œuvre à l'Allemagne, si nous nous en rapportions à un magnifique exemple d'une fabrication identique qui était à l'exposition archéologique de Vienne. C'était un ciboire exécuté en 1429 pour l'évêque Nicolas de Syendorf, abbé de Closterneuburg. Si l'on rapproche maintenant la custode que nous publions du coffret surmonté de la statue de Jeanne d'Évreux, conservée au Musée des Souverains, nous serons forcés de reconnaître que

les émaux de cette espèce caractérisent plutôt le XIVe siècle en général que telle ou telle école particulière.

ENCENSOIRS ET NAVETTES. Trois encensoirs figuraient dans la collection : deux en argent, en tout semblables, ornés de fenêtrages à jour, appartenant au XVe siècle; le dernier (n° 217) sphérique, en cuivre émaillé, décoré d'appliques représentant des dragons enroulés, ornement qui semble spécial à l'un des ateliers de Limoges. Les émaux de cet encensoir sont une habile restauration due à M. Carrand, ce qui n'a point empêché M. Webb de l'acheter 900 francs.

Au XIVe siècle, ces petits vases élégants se creusent et sont munis d'un pied plus élevé qu'au XIIIe siècle. Le numéro 223 est un exemple italien de cette époque, remarquable par la beauté des figures de l'Annonciation gravées sur son couvercle. L'ange et la Vierge, réservés et gravés avec une grande perfection sur un fond champlevé garni d'émail d'un ton noir-bleu, sont des plus charmants spécimens de l'art italien en même temps qu'un exemple de la façon discrète et particulière dont on employait l'émail de l'autre côté des Alpes. Celui-ci n'est qu'un fond et une niellure destinée à remplir les traits de la gravure. De là vient le nom d'*émaux de niellure*, donné par M. le comte Léon de Laborde à cette espèce d'émail, surtout particulière à l'Italie.

ALFRED DARCEL.

(*La fin au prochain numéro.*)



DES SOCIÉTÉS DES AMIS DES ARTS

EN FRANCE

LEUR ORIGINE, LEUR ÉTAT ACTUEL, LEUR AVENIR

(*Suite et fin.*)

III

Les Sociétés des amis des arts offrent trois systèmes d'organisation différents. Les unes, celle de Caen par exemple, se sont constituées en Académies; d'autres ont formé des cercles, comme à Nantes et à Toulon; la plupart se sont contentées d'une association libre qui ne demande aux souscripteurs que le concours de leur bourse. De ces trois formes, la dernière est la plus facile, et l'on conçoit sans peine qu'au début de l'institution elle a dû être préférée; mais c'est aussi la plus imparfaite. Elle ne crée entre les associés aucun lien. Unis, selon les statuts, dans le but de favoriser le progrès des beaux-arts et d'en propager le goût, ils peuvent rester complétement étrangers les uns aux autres. La Société, pour quelques écus, les décharge du soin d'accomplir le programme; elle ne leur fournit pas une seule occasion de se demander ce qu'ils pensent des beaux-arts et de vérifier les progrès de leur goût. La seule assemblée à laquelle elle les convoque une fois chaque année est remplie par la lecture d'un compte rendu et par les fastidieuses opérations d'une loterie, ou, si elle les réunit encore, c'est autour d'une liste de candidats qui donne lieu aux évolutions bien connues de toute cérémonie électorale.

Dans ce système, la commission administrative fonctionne seule pour le service des beaux-arts. Les membres qui la composent, — qu'ils soient neuf ou qu'ils soient cinquante, — se réunissent sur la convocation du président. Il s'agit de préparer l'exposition, c'est-à-dire de rédiger une

circulaire aux artistes; plus tard il s'agira de recevoir les tableaux, de les admettre ou de les rejeter, puis de les suspendre dans un ordre plus ou moins parfait. Toutes ces réunions ont un but unique, qui est de s'occuper d'affaires. On arrive pressé, on expédie l'ordre du jour, on se quitte le plus tôt possible. Vient enfin l'exposition, et là, j'en conviens, comme il s'agit de choisir les objets à acheter, il faut bien que le goût de la commission se fasse jour, et qu'on échange des observations, des idées sur les beaux-arts. Mais ces observations porteront plus souvent, j'en ai peur, sur le prix des tableaux que sur le mérite des maîtres. Chacun a sa liste faite : on la discute, on fixe la liste définitive. En somme, ce sont toujours là des affaires. Les concours amènent la création de jurys spéciaux chargés de décider des prix ; c'est une occasion pour les jurés d'exercer leur jugement et de faire montre de leurs connaissances; mais c'est toujours à propos d'affaires. J'ai beau chercher, je ne rencontre nulle part, dans la vie des sociétés ainsi organisées, ces moments d'épanchement, ces conversations qui sont un échange de lumières, ces discussions sur une question d'art provoquées par une lecture, ces secours mutuels que se prêtent entre eux les hommes animés des mêmes intentions et concourant au même but. Non-seulement les souscripteurs, mais les membres de la commission eux-mêmes sont condamnés à demeurer, sauf sur le terrain des affaires, étrangers les uns aux autres. Ils peuvent avoir tel goût qu'il leur plaira, personne n'en saura rien, et le goût d'un collègue ne leur sera jamais un motif de progrès.

Il y a là un vice, un vice réel et profond. Le premier devoir de gens qui s'associent est de savoir pourquoi ils s'associent; le second est de se connaître, afin de voir sur qui l'on peut compter; le troisième est de s'éclairer. Il ne s'agit pas pour les Sociétés des amis des arts de recruter des souscripteurs de complaisance : un secours surpris est une aumône sans dignité. Mieux vaut n'inscrire sur ses listes qu'un petit nombre de noms, et être sûr qu'aux jours de crise ces noms vous seront fidèles.

Il est donc nécessaire que les membres des Sociétés des amis des arts puissent se voir aussi souvent qu'il leur plaira, se réunir sans autre but que celui d'être ensemble, et commencer par eux-mêmes cette propagation du goût des beaux-arts dont ils se font les apôtres. Il est essentiel qu'ils aient un lieu de rendez-vous fixe, et commun, sinon à tous, du moins aux plus dévoués. Il est indispensable qu'un local leur soit ouvert toute l'année et qu'ils y trouvent, à côté d'œuvres d'art propres à former leur goût, les recueils spéciaux et les livres les plus utiles sur la matière.

Mais de là à transformer ce local en un cercle où les discussions au-

raient pour tapis le tapis vert des billards, il y a loin. Le domino et l'absinthe ont plus tôt fait de pervertir le goût que de le former. Un cercle, d'ailleurs, entraîne des dépenses auxquelles on ne peut suffire qu'en élevant le taux de la cotisation, ou en laissant libre carrière au jeu, moyennant un droit prélevé sur les parties. Or, le jeu, passion jalouse et tyrannique, n'en tolère point d'autre autour d'elle. Introduit dans une Société d'amis des arts, il en chasserait les beaux-arts et transformerait le cercle en tripot.

L'organisation de la Société nantaise n'est donc pas celle que nous choisirions. On a vu, du reste, que les beaux-arts y figurent seulement à titre d'accessoire. Mais nous devons conseiller aux Sociétés des amis des arts, comme une mesure indispensable, de se créer un *chez soi* aussi simple et aussi modeste que l'on voudra. Un salon de lecture, un salon de conversation, une salle de délibérations où se conserveraient les archives, il n'en faudrait pas davantage. Dans une ville de province, 2,000 à 3,000 francs suffiraient à payer le loyer et l'entretien du local. Les abonnements aux revues et journaux d'art ne dépasseraient pas 200 francs. La bibliothèque se formerait seule par les dons que les ministres envoient chaque année. Aujourd'hui les Sociétés, embarrassées de ces faveurs qu'elles n'osent refuser, en font pour leur loterie des lots supplémentaires, dont les souscripteurs ne se montrent guère friands. Conservées en portefeuille, les gravures composeraient une collection utile à consulter; encadrées, elles orneraient les murs et parleraient aux yeux; et, quant aux livres, les ministères consentiraient sans peine à remplacer, par des ouvrages qui les encombrent, les estampes qu'ils envoient en double et triple exemplaire [1].

La jouissance des Salons serait le privilége des membres titulaires, c'est-à-dire de ceux dont le zèle pour les arts ne recule pas devant un engagement de trois années. On y admettrait aussi les membres corres-

1. Pour ne parler que d'une Société, si l'on avait à Bordeaux gardé en collection un seul exemplaire des ouvrages envoyés en double et en triple par les ministères d'État, de l'instruction publique et de la marine, depuis 1853, la bibliothèque compterait déjà une douzaine de belles publications sur les arts, telles que *la Cathédrale de Noyon* de M. Vitet, *les Peintures de Saint-Savin* de M. Mérimée, *le Louvre* de M. de Clarac, l'*Iconographie chrétienne* de M. Didron; autant de publications maritimes, voyages autour du monde, etc.; les œuvres de M. Ingres, de Gavarni, d'Aubry-Lecomte; des eaux-fortes de MM. Blery, Marvy, Méryon, Daubigny, Saint-Marcel; dix lithographies d'après Prudhon, Decamps, Ingres, Diaz, etc., et une quarantaine de gravures d'après Poussin, Corrége, Raphaël, Stella, Rubens, Rembrandt, P. Véronèse, Murillo, et, parmi les modernes, Ary Scheffer, Paul Delaroche, Delacroix, Meissonier, etc. — Ce serait là un très-joli noyau.

pondants. Enfin cette combinaison offrirait un autre avantage. Les statuts des sociétés interdisent avec raison aux artistes les fonctions administratives; cependant on ne peut dissimuler que la fréquentation des artistes déjà habiles dans leur art est, pour les amateurs, un excellent moyen de perfectionner leur goût et d'accroître leurs connaissances. En établissant, entre les souscripteurs et les artistes dont elles sont exposées à acheter les œuvres, une séparation trop marquée, les sociétés rendent aux uns et aux autres un très-mauvais service et vont directement contre leur but. L'admission au Salon sans conditions, sur le même pied que les membres titulaires, deviendrait, dans les mains des sociétés, une récompense, ou plutôt une distinction accordée aux artistes du pays, décorés ou médaillés aux expositions parisiennes, et à ceux qui auraient eu un nombre déterminé de tableaux achetés pour la loterie annuelle. Ainsi, la Société ne se priverait pas des lumières, toujours précieuses, des artistes; mais, par les restrictions apportées à leur concours, elle éloignerait ceux chez lesquels elle pourrait craindre de ne pas trouver des lumières suffisantes.

Étant donné un local où se conservent des collections d'estampes et de livres, l'idée d'un musée s'ensuit naturellement et ne rencontre aucune difficulté sérieuse. Ce serait aux statuts à régler le mode de formation de ce musée, à décider, par exemple, que tous les cinq ans une somme sera prélevée sur les recettes générales de la Société pour l'acquisition d'une œuvre importante devenant la propriété des membres titulaires. Une autre idée non moins libérale, et d'une exécution aussi facile, se joint à celle-là : c'est la faculté accordée aux artistes du pays d'exposer dans les salons du cercle, pendant un nombre de jours fixé d'avance, les œuvres qu'ils auront terminées hors du temps des expositions annuelles.

Cette organisation des Sociétés des amis des arts en sociétés effectives et permanentes ayant un centre commun, qui porterait ou ne porterait pas le nom de cercle ou de salon, nous paraît préférable à la forme académique adoptée à Caen. Une société archéologique peut s'organiser comme une académie, parce qu'elle est purement spéculative. Les Sociétés des beaux-arts ont pour premier devoir l'action. Leur objet se résout non en paroles, mais en une réalité positive et palpable. La liberté leur est nécessaire. Les emprisonner sous l'enveloppe froide et compassée d'une réunion académique serait les rendre inactives et impuissantes. Nous n'en voulons d'autre preuve que la Société de Caen elle-même. Les procès-verbaux de ses séances la montrent pleine d'intentions excellentes; sa voix a su faire entendre à l'autorité d'utiles conseils, mais en vain

s'agite-t-elle, elle n'a pu encore organiser une exposition. Elle a publié d'intéressants travaux sur le *Théâtre antique*, sur l'*Iconographie religieuse*, sur les *Inscriptions cunéiformes*, — combien de tableaux a-t-elle achetés? Pas un. La Société de Caen est une société savante, ce n'est pas une association d'artistes et d'amateurs. Elle peut, en restant ce qu'elle est, faire du bien, mais elle ne saurait conserver longtemps la physionomie originale qu'elle s'est donnée. Ou bien son organisation académique la conduira insensiblement à devenir une véritable académie, c'est-à-dire une réunion d'esprits cultivés s'exerçant à parler ou à écrire sur des questions d'art, d'archéologie et de littérature; ou bien elle modifiera ses statuts, et, laissant l'action prendre le pas sur le travail de cabinet, elle se rapprochera de l'organisation des Sociétés des amis des arts.

Ce n'est pas que nous blâmions ces nobles exercices de l'esprit; mais on ne saurait en faire le but principal d'une association d'amateurs et d'artistes. Il est bien évident d'ailleurs que, le principe du cercle une fois adopté, rien ne s'opposera à ce qu'il se forme accessoirement, parmi les membres les plus instruits, une réunion de ce genre. Les esprits à tendances littéraires sauront bien se grouper, transformer les conversations en *parlottes,* si l'on nous permet ce mot, et peut-être se donner rendez-vous à certains jours dans une salle du cercle, pour lire ou entendre lire une notice sur un artiste décédé, un rapport sur un nouveau procédé applicable aux beaux-arts, ou des remarques sur telle ou telle question d'esthétique peu familière au public. Que si ce comité quasi littéraire établissait comme une habitude la rédaction et la lecture d'un compte rendu des objets exposés, nous serions loin de nous en plaindre. Mais, encore une fois, ce n'est là qu'un accessoire agréable, une broderie de bon goût, ce n'est pas l'étoffe d'une Société des amis des arts.

Si donc, dans une ville qui ne possède pas encore de Société des amis des arts, des amateurs se réunissaient pour en fonder une, il suffirait de résumer, d'après tout ce que nous avons dit, les règles que l'expérience démontre comme les plus sûres et les plus utiles. Ces règles peuvent se formuler ainsi :

1° Trois sortes de membres : les membres titulaires, les membres souscripteurs, les membres correspondants; les premiers s'engageant pour trois ans à payer une cotisation de 50, ou tout au moins de 25 francs; les seconds, simples preneurs d'une action annuelle égale à la cotisation, ou d'un nombre quelconque de billets à 1 franc, qui concourent par série de 50 (ou de 25) au tirage des lots; les membres correspondants nommés par les membres titulaires sur la proposition de la commission, libres de toute espèce d'engagement ou de cotisation.

Les membres titulaires, seuls membres actifs, agissants et délibérants, chargés de nommer une commission qui se renouvelle chaque année par tiers sans possibilité de réélection, si ce n'est après un délai d'un an, la commission nommant à son tour le bureau, à l'exception du président, élu par l'assemblée générale des membres de la Société. — L'assemblée générale convoquée seulement une fois par an en séance ordinaire, pour la lecture du compte rendu administratif, et en séance extraordinaire pour la nomination d'un président nouveau ou pour modification aux statuts.

Le bureau, composé du président général de la Société, d'un vice-président, d'un secrétaire et d'un trésorier, choisit un agent salarié pour seconder le secrétaire dans ses fonctions.

2° Formation des membres titulaires en cercle ou salon, avec faculté d'y admettre les artistes simples souscripteurs, les membres correspondants en faisant partie de droit. Le local de ce cercle, dont la Société est locataire ou propriétaire, composé pour le moins d'un salon de conversation et d'exposition, d'une salle de lecture, d'une salle réservée à la commission administrative ou à telles réunions qui pourront s'organiser. Dans cette salle, conservation des archives; dans la salle de lecture, recueils d'art, dont la collection forme la bibliothèque avec les dons des ministères ou des particuliers; dans le salon, exposition permanente des tableaux ou objets d'art acquis par la Société, auxquels se joignent, pour former le musée, les gravures et estampes accordées par le gouvernement, les dons des particuliers et des artistes, les lots non retirés à la loterie annuelle, les lots refusés par les gagnants ou rachetés par la Société[1], et ceux que le cercle peut gagner, s'il se constitue en corps, au moyen d'une souscription spéciale, souscripteur d'une ou plusieurs actions collectives. Le local, les collections, la bibliothèque et le musée placés sous la surveillance de l'agent de la Société.

La prime, consistant en gravures ou lithographies d'après les tableaux du musée de la ville ou du musée de la Société, commune aux membres titulaires et aux membres correspondants.

3° Moyens d'action de la Société : l'exposition annuelle, l'exposition permanente, les concours.

1. Quelque étrange que puisse paraître cette assertion, il y a dans les Sociétés des amis des arts des souscripteurs qui donnent volontiers 10 ou 20 francs par an, et qui reçoivent de mauvaise grâce un tableau de 200 ou 300 francs que le sort met entre leurs mains. Il en est qui, plutôt que de loger chez eux cet hôte incommode, le laissent traîner chez des marchands dans l'attente d'un acquéreur à vil prix. La Société qui posséderait un musée pourrait être cet acquéreur.

L'exposition annuelle dans un local prêté par la ville, mais non dans le musée. — Entrée gratuite et publique deux jours par semaine, publique et payante les autres jours, sauf un seul réservé aux titulaires et aux correspondants. Les souscripteurs admis gratuitement, excepté le jour réservé.

L'exposition permanente dans les salons du cercle, accordée comme un droit aux artistes qui en font partie, comme une faveur aux artistes du pays que la Société en juge dignes [1].

Les concours divisés en concours d'art proprement dit, et en concours d'art industriel. Ces derniers accessibles aux artistes des deux sexes, et les prix payés sur les fonds que l'on obtiendra des Chambres de commerce. Les autres concours consistant en un concours de figure peinte, et un concours de gravure ou lithographie.

Ce sont là, non pas des principes établis *à priori* et proposés comme un programme modèle, mais simplement les résultats des observations que nous avons faites. On voudra bien, à ce titre, nous pardonner de les avoir exposés sommairement, et ne pas nous prêter des intentions de législateur qui sont loin de notre pensée.

Ce qui frappe dans les Sociétés des amis des arts, c'est le défaut de cohésion de leurs membres, c'est aussi et plus encore peut-être le défaut absolu de cohésion des sociétés entre elles. Se peut-il que des associations qui se proposent le même but, qui cherchent à l'atteindre par les mêmes moyens, vivent entre elles comme des étrangères, isolées dans leur faiblesse individuelle, méconnaissant la force que leur donnerait un lien commun? Nous avons proposé, pour remédier à la dispersion des membres d'une même société, l'établissement du cercle. Pour remédier à la division des différentes sociétés, l'Association rhénane nous offre les éléments rudimentaires d'un système qui, moyennant quelques modifications, pourrait devenir d'une application générale.

L'idée d'une association entre les Sociétés des amis des arts n'est pas une idée nouvelle; elle a été plus d'une fois mise en avant. En 1856, le secrétaire de la Société artistique du Var se préoccupait des moyens d'établir entre les villes de Marseille, Nîmes, Montpellier, Arles, Avignon et Toulon, une combinaison analogue à celle qui unit les villes du Palati-

1. Une Société assez riche pour se loger grandement pourrait consacrer une pièce à l'exposition permanente et aux principales œuvres de son musée, et rendre à certains jours publique l'entrée de ce Salon intime moyennant une rétribution qui s'ajouterait à ses revenus. Un de nos collaborateurs, M. Darcel, nous signale à Munich l'existence d'une société qui a établi en principe et qui pratique avec avantage l'exposition permanente, sans nuire à l'exposition annuelle.

nat et de l'Alsace, les pressant de s'entendre « pour qu'une exposition périodique eût lieu à tour de rôle dans chacune d'elles. » L'année suivante, le *Courrier de Lyon* publiait un article et une lettre qui demandaient l'application de cette mesure aux villes du bassin du Rhône, et le zélé président de la Société de Marseille, M. Marcotte, reprenant ces divers projets, les résumait en quelques pages avec l'autorité de son expérience qu'il appuyait de celle d'un homme non moins compétent et non moins dévoué aux intérêts de l'art, M. Dauzats[1].

Cette entente des sociétés devient chaque jour plus nécessaire. Il arrive fréquemment que l'époque choisie par l'une d'elles pour son exposition coïncide avec une autre exposition ouverte en même temps, ce qui prive l'une et l'autre des objets d'art dont elles aimeraient à se parer. Cependant, malgré les vœux émis de différents côtés, rien n'est changé à cet état de choses. Aujourd'hui, comme en 1856, la Société de Toulon demeure étrangère à la Société de Marseille, et celle-ci à la Société de Nîmes. Aujourd'hui comme alors, Bordeaux fait antichambre à la porte de l'exposition de Lyon, attendant des tableaux promis dont Lyon ne veut pas se dégarnir.

On s'explique aisément par quel motif cette association, si désirée et si nécessaire, n'a pu se réaliser. L'idée en a été émise par des sociétés rivales qui tiennent à conserver la plus complète égalité et repoussent avec énergie toute tentative d'action des unes sur les autres. Il fallait dès lors qu'un pouvoir étranger à ces sociétés en prît l'initiative, et il fallait que ce pouvoir fût assez fort pour diriger leurs opérations en les concentrant. Or, le véritable centre de toutes les sociétés provinciales, c'est Paris. L'art local serait impuissant à soutenir leurs expositions; il n'y apporte qu'un appoint, Paris fournit le noyau. Une société parisienne a donc sur les sociétés provinciales un avantage marqué, et par là même une supériorité d'action et d'influence d'autant plus considérable que leurs intérêts lui demeurent complétement étrangers. Nous ne sommes pas partisan outré de la centralisation, mais étant donné les habitudes de la France, il nous paraît impossible que la réalisation d'une idée puisse être acceptée par toute la province si le premier élan ne vient pas de Paris. Divisées d'intérêts, jalouses de leurs droits, les villes du nord ou du midi de la France attendent en toutes choses le mot d'ordre de Paris, dont la supériorité les écrase. Il appartient donc à une société parisienne de prendre l'initiative d'une association artistique française, et, en se déclarant le centre de cette association, de rallier autour d'elle sous le même drapeau les bonnes volontés éparses.

1. *La Tribune artistique et littéraire du Midi*, avril 1857.

Les rapports des sociétés de province avec les artistes de Paris présentent une foule de difficultés matérielles. La Société commence par lancer une circulaire, qu'elle adresse un peu au hasard, d'après les indications du catalogue de la dernière exposition parisienne. Si elle juge à propos d'envoyer à Paris son président, ce qui est une nouvelle source de dépenses, celui-ci va d'abord frapper à la porte des artistes les plus connus, pour lesquels il n'est qu'un inconnu. Ce qui se passe dans ces visites, nous ne le savons pas. Aucun président de société n'a encore publié ses confessions. On peut croire que l'urbanité la plus parfaite y préside de part et d'autre; mais il ne paraît pas qu'elles produisent toujours ce que l'on pourrait en attendre. D'ailleurs, quelque connaissance de l'art et des artistes que l'on suppose chez le président d'une Société des amis des arts, comme en définitive il vient toujours de loin, puisqu'il vient de province, il ne peut être au courant des nouvelles œuvres et des nouveaux talents. Il négligera d'aller frapper à telle porte qui s'ouvrirait d'elle-même; il ne saura pas le nom de tel débutant, dont les tableaux, salués déjà par l'élite des amateurs, mais peu prisés du public, et livrés au-dessous de leur valeur, fourniraient à la fois l'occasion d'une bonne acquisition et d'une bonne affaire. Que si la Société recule devant l'envoi d'une commission à Paris et s'en tient à l'intermédiaire d'un agent banal, les inconvénients sont tout autres. Nous les avons signalés; nous n'y reviendrons pas. Enfin une dernière difficulté entre les sociétés et les artistes est la question des prix. Que de lettres échangées à ce sujet, dont tout le bénéfice va droit à l'administration des postes! Aucun président n'a écrit ses confessions, aucun secrétaire non plus. Mais on imagine sans peine la terrible besogne qui pèse, pendant la durée de l'exposition, sur le dévouement gratuit de ce membre privilégié du bureau, quand on pense que c'est lui qui reçoit toutes les propositions des amateurs, qui les transmet aux artistes disséminés souvent aux quatre coins de la France, et qui reçoit leur réponse, intermédiaire forcé entre les justes prétentions de ceux-ci et le marchandage de ceux-là.

L'agrégation des sociétés de province à une société parisienne ferait disparaître ces obstacles. Plus de circulaires, plus de voyages dispendieux, plus de ces frais d'agence qui s'élèvent à plus d'un millier de francs, plus de ces prélèvements de deux et trois francs par tableau, qui sont pour les agents un encouragement à préférer toujours la quantité à la qualité, plus de débats sur les prix. La société parisienne, agent officiel des artistes, répondrait seule aux demandes des sociétés de province. Le compte rendu de son exposition permanente permettrait à chaque ville de connaître et de désigner à l'avance ce qui paraîtrait lui

convenir le mieux. La Société centrale ferait circuler une liste des œuvres mises à sa disposition. On n'aurait pas à craindre ainsi de ne voir venir en province que les tableaux non vendus à Paris. D'ailleurs ce danger, qui pourrait exister s'il ne s'agissait que d'une société, disparaîtrait dès qu'il s'agirait de plusieurs. La généralité de l'intérêt commun devient, en pareil cas, une garantie contre les risques individuels.

Mais le plus sérieux et le plus incontestable avantage de l'union des sociétés serait la réduction des frais de transport. Les tarifs des chemins de fer établissent pour les objets d'art un prix de transport hors classe, c'est-à-dire très-élevé. Cependant quelques lignes ont bien voulu abaisser ce prix et ranger dans la première classe les caisses destinées aux Sociétés des amis des arts ou renvoyées par elles.

Il résulte des calculs approximatifs auxquels nous nous sommes livré, que la moyenne du prix de transport d'un tableau est, pour Lyon, de 4 fr. 90 c., pour Marseille de 5 fr. 90 c., et pour Bordeaux de 3 fr. 75 c. On comprend ce qu'a d'onéreux un tel état de choses. Pour y remédier, des démarches auraient été tentées auprès des compagnies de chemins de fer, afin d'obtenir qu'elles appliquent aux objets d'art transportés par les sociétés les mêmes faveurs dont jouissent les objets de déménagement, c'est-à-dire qu'elles les reçoivent sans emballage. Il y aurait là une notable économie. En effet, les compagnies livrent aux entrepreneurs de déménagement des waggons entiers à un prix de faveur calculé sur la capacité de ces voitures.

Ce qui a empêché, croyons-nous, d'étendre aux objets d'art une semblable tolérance, c'est la difficulté d'opérer en une seule fois un chargement qui n'arrive d'ordinaire que par fractions. Laisser en gare, comme une boîte aux lettres, un waggon où chaque artiste vient, à son jour et à son heure, déposer son tableau, serait entraver un service déjà très-compliqué. D'ailleurs, ces demandes n'ont pu être adressées, dans les villes de province, qu'à des subordonnés qui ne voudraient pas prendre une telle initiative sans en référer à leur conseil d'administration. Une société parisienne, placée au centre des conseils d'administration de toutes les lignes, aurait plus de chance d'être écoutée, et si cette société parisienne se présentait comme assumant l'entreprise des voyages des objets d'art, et demandait à ce titre une voiture entière payée en bloc, sur le même pied que les waggons de déménagement, on ne voit pas quelle objection sérieuse pourrait lui être faite. Il y a plus. De même que les commissionnaires de roulage passent des traités avec les compagnies pour le transport à prix réduit de leurs marchandises, une telle société, véritable commissionnaire d'objets d'art, obtiendrait sans doute, de cer-

taines compagnies mieux disposées, des traités analogues. Peut-être même à la longue arriverait-on à ce résultat, qu'un waggon spécial, convenablement aménagé, serait sur chaque ligne réservé aux transports des Sociétés des amis des arts. Les artistes auraient ainsi moins de répugnance à se dessaisir d'œuvres pour lesquelles ils redoutent avec raison le contact de mains peu délicates.

Tels seraient les bénéfices d'une association française des Sociétés des amis des arts. Ces bénéfices engageraient sans aucun doute les villes qui ne possèdent pas de société de ce genre à en établir. Alors, à mesure que s'accroîtrait leur nombre, se présenterait plus fréquent et plus sensible l'inconvénient que nous avons signalé, la simultanéité des expositions. Mais là encore le remède se trouve à côté du mal, et ce remède a pour lui deux autorités dont nous sommes heureux de nous appuyer, celle de M. Dauzats et celle de M. Marcotte[1]. « Il y a en France, disait le premier, plus de cent villes où des Sociétés des amis des arts pourraient se former. Des expositions annuelles, bisannuelles ou triennales seraient organisées par ces sociétés, et combinées de telle sorte qu'elles fussent ouvertes en moyenne dans cinquante villes par année. La France étant divisée par groupes de villes, des collections de tableaux venant de Paris suivraient chacune un itinéraire destiné à desservir un certain groupe. » Nous ajouterons que cet itinéraire est clairement marqué par les lignes des chemins de fer, qui déterminent en même temps les groupes : — au nord, d'une part, Amiens, Lille et Calais; d'autre part, Rouen, le Havre et Caen; — à l'ouest, Alençon, Le Mans, Rennes; — à l'est, Châlons, Nancy, Strasbourg; — la ligne d'Orléans desservirait deux groupes : Orléans, Poitiers, Bordeaux, et Tours, Angers, Nantes; — de même la ligne de la Méditerranée aurait deux directions : Dijon, Lyon, Grenoble, et Avignon, Marseille, Toulon; — enfin la ligne du Midi, unissant Bordeaux et Marseille, aurait pour points d'arrêt Nîmes, Montpellier et Toulouse. Des groupes secondaires se grefferaient ensuite sur ces groupes principaux. Ainsi les lignes de chemins de fer, destinées à devenir les véhicules de tout ce qu'il y a de grand, de beau, d'utile, feraient circuler à travers la France, en mille ruisseaux sortis d'une source unique, le fleuve vivifiant des beaux-arts.

Des expositions ouvertes simultanément dans quatre de ces groupes, l'un au nord, l'autre au midi, l'un à l'ouest, l'autre à l'est, ne sauraient se nuire, car chaque envoi serait composé d'objets différents qui, après avoir défrayé toute une année une ou deux lignes, prendraient l'année

1. *La Tribune*, article cité, avril 1857.

suivante une autre direction. On conçoit dès lors combien ce grand mouvement absorberait les frais de transport, puisque chaque ville n'aurait à payer que le trajet depuis sa voisine chez elle. On conçoit aussi combien une circulation aussi active, ou pour mieux dire continue, rendrait facile de la part des compagnies des chemins de fer l'adoption du transport sans emballage en waggon spécial. La Société centrale de Paris trouverait même un avantage à prendre seule à sa charge tous les frais de transport et d'assurance, moyennant une redevance annuelle des villes bénéficiaires.

Quant aux artistes, ces expositions à la fois simultanées et successives constitueraient pour eux une exposition permanente, sur les plus larges bases que l'on puisse imaginer. Nous n'insisterons pas sur les avantages matériels qui en résulteraient pour eux. « Il n'y a pas d'exagération, disait encore M. Marcotte dans l'article cité, à supposer qu'à chacune des cinquante expositions les Sociétés achèteraient en moyenne pour 5,000 francs de tableaux. Les achats des amateurs doublant ce chiffre, ce serait une dotation annuelle de 500,000 francs dont l'art profiterait. Il est facile de comprendre combien d'ailleurs cette diffusion plus grande des œuvres d'art aurait d'influence sur le goût et la civilisation. » En effet, ajouterons-nous, une association de proportions aussi vastes, en épurant partout le goût, aurait bientôt fait de rendre leur juste valeur aux œuvres banales, que l'on verrait courir de ville en ville sans trouver d'acheteurs. Au début peut-être, l'art marchand, se croyant les coudées franches, prendrait un développement excessif. Mais sur le terrain où il trône à peu près seul aujourd'hui, il rencontrerait toujours présente et active la concurrence de l'art véritable, que le défaut d'encouragement, le prix élevé des transports, l'intérêt des agents expéditeurs obligent aujourd'hui à ne pas s'éloigner de Paris. Ainsi la faveur accordée aux intérêts matériels des artistes ne deviendrait pas une menace pour les intérêts moraux de l'art.

« Ce qui se passe en Angleterre, poursuivait M. Marcotte, est bien fait pour encourager la création des Sociétés des amis des arts en France. L'*Art-Union*, fondé à Londres en 1837, n'avait réuni cette année que pour 12,235 francs de souscriptions. — En 1847, les souscriptions s'élevaient à 446,770 francs. A partir de 1848 elles tombèrent jusqu'à 259,770 francs: mais une nouvelle progression ascendante les a portées à un chiffre qui doit être aujourd'hui à peu près égal à celui de 1847. En total, dans une période de vingt années, l'*Art-Union* a pu consacrer *cinq millions* à des acquisitions d'œuvres d'art! En France, l'esprit d'association n'existe pas encore au même degré d'activité et d'intelligence que

de l'autre côté du détroit. On est habitué d'ailleurs à recevoir ou à attendre l'impulsion gouvernementale. Or, le gouvernement ne pourrait-il pas accepter la mission d'organiser et de diriger les sociétés artistiques, dans la mesure d'organisation et de direction qu'il accorde déjà aux sociétés d'agriculture, par exemple ? »

Ces dernières paroles soulèvent une grave question. L'intervention du gouvernement a été tant de fois invoquée de nos jours et à propos de tant d'objets, que nous ne pouvons nous défendre d'un sentiment de tristesse en la voyant invoquer une fois de plus. Les Français du XIXe siècle, ces hommes marqués du sceau de toutes les épreuves, ne sont-ils encore que de grands enfants qui ne savent marcher sans lisière? Le gouvernement met déjà la main à bien des choses, à trop, disent quelques-uns. Nous l'avons vu naguère descendre du piédestal que lui font ses expositions colossales pour jouer au petit jeu des Sociétés des amis des arts, et à côté du Salon national, où il n'est question que de gloire, réunir sur un palier d'escalier quelques toiles offertes en prime à la question d'argent, loterie dérisoire qui invitait la France entière à se partager une vingtaine de tableaux !

Mais voyons quelle pourrait être, dans les Sociétés des amis des arts, l'intervention du gouvernement. Serait-ce tutelle ou direction ? Lui demanderait-on de nommer les présidents, comme il nomme les présidents des sociétés de secours mutuels? Nous ne voyons pas ce qu'y gagneraient les Sociétés des amis des arts, si ce n'est des entraves ou peut-être un état d'hostilité permanente vis-à-vis du favori de l'administration. Inviterait-on le gouvernement à approuver les statuts, ou à les reviser afin d'en promulguer de nouveaux qui soient communs à toutes les sociétés? Mais il faudrait que le gouvernement fût lui-même en état d'élaborer ce nouveau code. Avant qu'il ait fait provision de législateurs des beaux-arts, la raison et l'intérêt auront dicté aux sociétés les réformes les plus utiles. Ou bien appellerait-on les préfets à s'immiscer dans les affaires des sociétés? Les investirait-on du droit de surveiller les opérations, de désigner les acquisitions de tableaux, d'apurer les comptes, de présider aux loteries? Complications inutiles et dangereuses. Enfin s'agirait-il, comme on l'a dit, de centraliser les Sociétés des amis des arts sous une direction commune, qui serait constituée à Paris sous le patronage de l'empereur? « Le ministère d'État, ajoutait-on, s'est déjà occupé de ce projet. » Nous aussi nous voudrions centraliser l'action des Sociétés des amis des arts, en les plaçant sous une influence commune. Le patronage impérial ne gâterait rien, et, quant au ministre d'État, il suffirait qu'il acceptât la présidence honoraire de la Société

centrale. Des patronages, des présidences, à la bonne heure! Un uniforme brodé fait toujours bon effet en France, dans quelque cérémonie que ce soit. Mais cette tutelle ou cette protection ne pourrait être qu'honoraire, car s'il voulait remplir une présidence effective, un ministre se verrait obligé d'abord de donner sa démission de ministre.

Ah! s'il existait une administration des beaux-arts, rien de plus simple. Les sociétés qui s'occupent d'art se trouveraient rangées, par le seul fait de leur existence, dans les attributions de tel ou tel bureau. Des inspecteurs leur seraient envoyés pour donner à leurs opérations une sanction officielle. Les expositions deviendraient des événements publics, des fêtes terminées par des distributions de récompenses. L'inspecteur des beaux-arts présiderait les jurys d'admission, les jurys de récompense et les jurys de concours; il donnerait de précieux conseils, et son influence déterminerait d'utiles réformes. Mais nous n'en sommes pas là. Quand les musées, qui sont en définitive une propriété de l'État déléguée aux municipalités, quand les musées échappent à tout contrôle, appeler le contrôle du gouvernement sur des sociétés d'une action purement privée, c'est lui demander un contre-sens; invoquer son action dans des affaires qui ne le regardent qu'indirectement, c'est l'embarrasser de soins inutiles. Nous disons plus : inviter le gouvernement à s'occuper de placement de billets, d'achats de tableaux, de tirages de loteries, d'opérations qui ne peuvent entièrement dépouiller un caractère de mercantilisme, c'est le faire déchoir.

Non, n'imposez pas à l'État une tutelle onéreuse. « L'État,— et ici nous sommes heureux d'emprunter une voix plus éloquente que la nôtre, — l'État ne doit encourager, patronner et commander que la décoration des édifices publics, c'est-à-dire la grande peinture, la statuaire monumentale, la gravure des chefs-d'œuvre; voilà le rôle d'un gouvernement. C'est à lui seul qu'il appartient de donner de temps à autre aux nations le spectacle du grand art, de les tenir au courant de leurs propres efforts, et de les avertir ainsi de leurs progrès ou de leur décadence; à lui d'ouvrir à de longs intervalles ces expositions solennelles où l'esprit public reçoit une forte secousse, une mémorable impression. Mais, en dehors des Salons quinquennaux ou décennaux, qui seraient un événement, c'est aux sociétés d'amateurs qu'il faut abandonner le soin des exhibitions journalières que nécessite une production de chaque jour. Par elles se feront régulièrement, honorablement et naturellement les négociations qui, par leur caractère, échappent à toute influence officielle [1]. »

1. Charles Blanc, *Gazette des Beaux-Arts*, 1er juin 1860.

Un dernier argument nous est fourni par les sociétés elles-mêmes. Si, malgré l'indifférence du public, des Sociétés des amis des arts ont pu se former dans des villes spécialement adonnées à l'industrie et au commerce; si, en dépit des crises politiques, elles ont su se maintenir, progresser même et arriver à un état prospère, c'est la preuve qu'elles peuvent se passer de la tutelle ou de la direction du gouvernement. Un tel fait, palpable et certain, en dit plus que tous les raisonnements sur la foi qu'il est permis d'avoir dans l'autonomie individuelle. La liberté a été pour les Sociétés des amis des arts un excellent régime. Qu'on le leur laisse, et il leur profitera. Ici leur passé répond de leur avenir.

Pour conclure cette longue étude, nous dirons aux Sociétés des amis des arts : « Vous avez beaucoup fait. Mais sachez bien qu'il vous reste beaucoup à faire. Vous appelez, à vos risques et périls, des objets d'art dans les villes où sans vous il n'en viendrait peut-être jamais. Vous avez le mérite de choisir, parmi les œuvres à bas prix (les seules qui vous soient accessibles), les plus dignes d'être recherchées du public. Vous exposez ces œuvres, vous les vendez, vous les mettez en loterie. Par là vous rendez un service réel aux artistes, à qui vous procurez le prix de leur travail, et au public que vous initiez aux notions du beau. Mais, ne vous y trompez pas, tous les marchands de tableaux font de même. Vous n'avez sur eux que la supériorité du désintéressement. Ce qu'ils font pour leur commerce, vous le faites dans l'intérêt de l'art. C'est bien,—ce n'est pas tout. Il vous reste à vous élever de ce rôle secondaire à un rôle prépondérant; il vous reste à vous poser comme les vrais protecteurs de l'art et des artistes, en encourageant non-seulement la peinture vénale et la sculpture marchande, mais tout ce qui, dans vos villes de province, est du ressort de l'art. L'administration des beaux-arts n'existe pas en France en dehors de Paris; soyez cette administration. A vous la noble tâche de diriger l'opinion dans toutes les questions qui touchent aux beaux-arts. A vous la tâche délicate de surveiller l'administration municipale, de la suivre pas à pas, de l'avertir, de la conseiller, de la soutenir, de l'arrêter au besoin. Les municipalités s'agitent dans le vide dès qu'il est question de beaux-arts, et le gouvernement les laisse s'agiter. Intervenez alors par vos lumières, par votre concours, par votre *veto*. Que votre influence soit assez forte pour balancer celle des conseils municipaux, ou plutôt que vos membres, qui peuvent y entrer et qui souvent en font partie, aient le courage de vous représenter comme les juges suprêmes des questions d'art. Il faut que l'on n'ose plus toucher à un édifice, acheter un tableau, commander une statue sans prendre l'avis de la Société des amis des arts. Votre indépendance fera votre force;

votre activité la doublera. Comme la Société de Lyon, organisez des concours, distribuez des prix, subventionnez l'école communale. Comme la Société de Caen, dégagez les abords des monuments de votre ville. Faites-vous un budget capable, à un moment donné, d'arrêter le marteau démolisseur des municipalités, trop faciles à séduire par le faux mirage de l'économie. L'économie, c'est en province l'ennemie jurée des beaux-arts, et c'est aussi la plus sotte des conseillères; car elle n'apprend à faire que ce qui doit être défait. Liguez-vous contre cette fausse économie qui s'inspire d'une utilité mesquine, et patronnez au contraire cette véritable économie, οἰκονομία, qui n'est que l'harmonie des éléments du beau. Enfin, pour consolider votre force, retrempez-la dans l'esprit d'association. Qu'un lien commun vous unisse, qu'un centre commun ouvert à vos loisirs vous oblige à vous trouver ensemble, à échanger vos idées, à former votre goût par la lecture, par la discussion, par la contemplation des belles choses. Par là vous deviendrez réellement une puissance, vous pèserez sur l'administration de vos cités, et vous saurez forcer la main à l'ignorance et à l'ineptie.

« Mais surtout, pour éviter l'esprit de coterie, rayonnez au dehors. L'organisation intérieure ne suffit pas. Ayez une organisation extérieure; recrutez à Paris, dans les arts, dans la presse, dans la haute administration, des membres correspondants dont l'influence appuie la vôtre. Paris est neutre vis-à-vis de la province. Sur ce terrain ouvert à tous, donnez rendez-vous aux sociétés des autres villes, et, sans rien perdre de votre esprit individuel, sachez fondre vos intérêts dans une association libérale. Le jour où cette association, composée de tout ce qu'il y aura à Paris et en province d'hommes de goût, enveloppera la France comme un réseau, ce jour-là non-seulement les artistes vous appelleront leurs bienfaiteurs, mais la critique même, qui s'efforce par ses sévérités de vous donner toujours l'émulation du mieux, sera forcée de saluer en vous les véritables protecteurs de l'art, et la France jouira d'un système d'institutions libérales qui n'aura rien à envier aux anciennes Académies. »

LÉON LAGRANGE.

MOUVEMENT DES ARTS ET DE LA CURIOSITÉ

VENTE DE LITHOGRAPHIES. — COLLECTION PARGUEZ

La collection des lithographies de M. Parguez, dont nous avions annoncé la vente à nos lecteurs, a été accueillie à l'hôtel Drouot avec une faveur que nous osions à peine espérer. Elle a produit au delà de 10,000 francs, et à un moment où l'estime que l'on fait des œuvres d'art se traduit, hélas! trop souvent par une estimation, ce résultat donne désormais à la lithographie droit de bourgeoisie dans les cabinets les plus austères.

Le catalogue avait été rédigé par l'un de nos plus intimes amis; c'est ce qui nous donne le droit d'être sévère comme envers nous-même. Nous lui passerons les fautes d'impression, car, quel que soit le soin apporté à la correction des épreuves, que celui de nous qui est sans péché lui jette la première... *coquille*. Mais nous ne lui pardonnerons pas d'avoir oublié de citer, dans l'œuvre de Géricault, le *Trompette de lanciers* dont il existe une épreuve à la Bibliothèque et peut-être encore dans d'autres collections, ni d'avoir appelé *Charles-Quint* ce Guillaume le Conquérant qui, exposé sur un lit de parade dans l'église de Boscherville, forme l'un des culs-de-lampe du *Voyage en Normandie* (t. II, n° 45); ni d'avoir créé Delorme membre de l'Institut; ni quelques autres peccadilles qu'il réparera de son mieux dans un *erratum* accompagné des prix, lequel doit paraître dans quelques jours chez l'éditeur Rapilly. La matière était neuve, et il y avait quelque témérité à assumer la responsabilité d'une semblable vente. L'auteur a été tenté par l'intérêt du sujet. Sans prétendre avoir découvert la lithographie, il lui semblait qu'elle était tombée dans une sorte de mépris souverainement injuste; que le public contemporain oubliait qu'avant les maîtres qui, comme aujourd'hui MM. Gavarni ou Daumier, Mouilleron ou Le Roux, Bodmer ou Lemud, en font un art obéissant à des lois toutes spéciales, l'école de la Restauration et les révolutionnaires de 1825 s'en étaient servis librement pour traduire leurs délicates inspirations ou leurs émotions fougueuses; qu'il y avait là une mine presque inexplorée de richesses pour les curieux éclectiques, et d'études pour la critique.

On a reproché à notre ami d'avoir fait figurer au catalogue des pièces qui, sur table, n'ont eu que peu de succès. Mais pouvait-il prévoir l'injuste oubli dans lequel sont tombés des gens de talent qui ont joui d'une vogue légitime, et même les noms les plus illustres? Quinze *paysages* du baron Athalin ont été donnés pour 5 fr. 75 c., et cependant M. Daubigny, qui doit s'y connaître, les regardait un jour dans nos cartons avec l'intérêt le plus soutenu et le plus sympathique. — Sept *sujets d'animaux* par Demarne, pour 7 fr. — Dix-sept *portraits d'hommes et de femmes*, tracés par Achille Devéria avec une grâce, une sobriété, une délicatesse d'intention qui ne se retrouvent peut-être, mais à un plus haut degré encore, que dans les croquis fami-

liers de M. Ingres, pour 3 fr. 50 c. — Les *paysages* d'Augustin Enfantin, le frère du célèbre saint-simonien, esquisses légères et fines, pour 1 fr. la pièce. — Par exception, et par suite d'une persistance honorable pour l'acquéreur, le portrait du général O'Connor, par Fr. Gérard, a atteint 21 fr. Le rédacteur du catalogue d'une collection pareille pouvait-il penser que les essais de Girodet dans l'imprimerie d'Engelmann, intéressants au triple point de vue de l'art, de l'histoire et de la rareté, seraient recueillis par nous comme par pitié, et que les deux *Scènes arabes* de Gros, qui font si singulièrement prévoir M. Delacroix, atteindraient à grand'peine 5 fr.? Quoi que l'on en puisse dire, si les compositions allégoriques de Guérin sont froides, le dessin en est délicat et pur; les paysages de Harding suivent de bien près ceux de Bonington, et valent mieux que 12 fr. la douzaine. Et les *Costumes d'Italiens et d'Italiennes* de madame Haudebourt-Lescot n'ont-ils pas autant le goût du terroir que les tableaux de M. Hébert? Et qui donc se croit le droit de mépriser les *Contes de La Fontaine* de M. Hersent?

On verra, en parcourant les prix que nous allons citer, que les coloristes ont été les privilégiés. Nous sommes ravis de ce succès; mais nous espérons que les amateurs regarderont désormais avec plus d'attention des œuvres qui, pour avoir moins d'éclat, n'en ont pas moins de mérite réel.

Le Cabinet des estampes a fait de nombreux et intelligents achats, et aujourd'hui son œuvre de Géricault est sans rival, grâce à M. Henri Delaborde, qui, au culte des anciens maîtres, joint un goût pur et impartial pour les contemporains, et qui a vivement disputé aux amateurs les épreuves du *Faust* de M. Delacroix, avec croquis sur les marges. Nous ne saurions donc nous appuyer désormais sur une plus honorable autorité.

L'œuvre d'Horace Vernet a été vendu 1,220 fr., et celui de Charlet 2,700 fr. Celui d'Horace Vernet était absolument complet, mais il manquait à celui de Charlet quelques-unes des pièces les plus importantes et aussi les plus rares, et les albums avaient tous été émargés. Ces prix, joints aux 5 pour 100 de l'acheteur, sont donc relativement très-élevés. D'ailleurs, en achetant en bloc un œuvre complet, on se prive de l'âcre plaisir des *desiderata*, et tel qui offrirait 500 francs de cinq pièces isolées qui lui manquent ne donnerait pas 1,000 francs du carton où ces cinq pièces seraient accompagnées de cinq cents autres.

L'assemblée était nombreuse. M. Mène et M. Dreux disputaient les *Géricault* à M. Bender et au colonel de La Combe, venu tout exprès de Tours; M. Dubois les *Delacroix* à la Bibliothèque; M. Moreau fils les *Decamps* à M. Berville; M. Desprémesnil les *Ingres* à tout le monde.

Duchesse de Berry (Caroline-Ferdinande-Louise). *Vue du château de Rosny*, prise de l'entrée principale; Marie-Caroline *fecit*, 1823. — *Vue du château de Rosny*, prise du côté du parc; Marie-Caroline *fecit*, 1823. (Imprimé par Villain, lithographe de S. A. R.) Épreuves sur chine. 23 fr.

Bonington (Richard-Parker). *Deux enfants*, l'un assis et l'autre debout à gauche, sur les marches d'une porte d'architecture gothique, dont le vantail repose à droite, descellé, contre la baie. Épreuve peut-être unique avant toute lettre; première pensée de la pièce suivante. 43 fr. — Caen. *Deux enfants* jouent avec un chien sur les degrés d'une porte gothique murée dont le vantail descellé est appuyé à gauche. On lit sur le remplissage de la baie : *Architecture du moyen âge*. R. P. Bonington. (Lith. de Feillet.) 12 fr. — *Rue du Gros-Horloge*. Rouen. Bonington, 1824. (Lith. de G. Engelmann.) Page 173

du *Voyage en Normandie*. Épr. sur chine. 19 fr.—*Vue générale de l'église de Saint-Gervais et Saint-Protais*, à Gisors. Bonington, 1824. (Lith. de Engelmann.) Page 203 des *Voyages*. Épr. sur chine. 13 fr. —*Vue générale de l'abbaye de Tournus*. Bonington, 1825. Pl. 13 du *Voyage eu Franche-Comté*. 10 fr. 50 c. —*Façade de l'église de Brou*. Bonington, 1825. Pl. 25 du même ouvrage. 11 fr. 50 c.—*Tombeau de Marguerite de Bourbon*, église de Brou. Bonington, 1825, *sculp.*, Vauzelle, *del.* Pl. 29 du même ouvrage. 14 fr. —*Vue d'une rue des faubourgs de Besançon*. Bonington, 1827. (Engelmann.) Pl. 102 du même ouvrage. Cette épreuve, ainsi que les précédentes à partir de la Vue de Tournus, est sur chine. 17 fr.—*Entrée de la rade de Rio-Janeiro*, dessinée d'après nature par Rugendas. (Engelmann.) Bonington *del.* 18 fr.

Suivant l'avis d'amateurs intelligents, il aurait fallu joindre à l'œuvre de Bonington cette pièce : *Façade de Saint-Jean*. Chapuy *del.* (Engelmann), Bonington *inv.* Pour nous, après plus ample examen, nous sentons le maître dans bien des parties, mais nous croyons encore que l'architecture au moins n'est point tout entière du crayon de Bonington. Sur chine, 7 fr. pour le Cabinet des estampes.

Princesse de Chimay (Thérèse Cabarrus, depuis madame Fontenay-Tallien, enfin). *Portrait de ses trois enfants*, dans un ovale. « C. princesse de Chimay, 6 sept. 1816.» (Lith. Engelmann.) 17 fr.

Cogniet (Léon). *Une jeune Italienne* faisant l'aumône à un mendiant. (Lith. Bernard.) Épreuve avec des croquis sur les marges. 10 fr. — *Une page* contenant cinq essais lithographiques, deux Italiennes, un chat, une tête d'Italien, une tête de Turc. 14 fr. — *Saint Étienne* visitant une famille pauvre, lithographie avec des essais sur les marges. 15 fr.

Decamps (Alexandre-Gabriel). *Les ânes sous le toit*, eau-forte, épreuve sur chine avant le n° 12, qui lui a été donné dans la publication des *Artistes contemporains*, et avant *Decamps sculpsit* dans la marge. 28 fr.—*Une visite à l'Hôtel-Dieu*. (Lith. C. Motte.) 20 fr. — *Le Savoyard et le Singe*, épreuve avant la lettre et avant l'adresse de Motte. 11 fr. — *Un jeune homme*, qui est tombé à plat ventre devant la loge du concierge en descendant l'escalier dans l'obscurité, se tient le nez à pleine main; une servante, attirée par le bruit, arrive sur le palier, une chandelle à la main. Signé au grattoir sur le dernier degré, *Decamps*. Haut. 210, larg. 160 millim. 30 fr.— *Le thermomètre*. (Lith. C. Motte, rue des Marais.) 11 fr. 50 c.—*Un Nègre*, le carcan au cou, les fers aux pieds, est accoudé à un rocher. Extrait du journal *l'Album*. Avant toute lettre et le titre : *Pauvre noir!* Haut. 125, larg. 90 millim. 28 fr. — *Quatre Marins turcs*, dont l'un est assis sur un tonneau et l'autre radoube une barque, semblent écouter un homme appuyé à cette barque. Haut. 45, larg. 145 millim. État, avant le ciel dans la partie gauche, d'une lithographie exécutée en partie à la plume. 24 fr. — *Épisode du massacre de Scio*, extrait du journal *l'Album*. Épreuve avant toute lettre. 37 fr. — *Un Grec* s'agenouille devant un tombeau ombragé par un saule pleureur; devant lui un autre Grec debout, accoudé au tombeau, désigne du bras un combat qui occupe le fond de la composition. Haut. 130, larg. 180 millim. Nous avons conservé l'attribution de M. Parguez, qui avait écrit en marge le nom de Decamps, sous la dictée de l'imprimeur Motte. 25 fr. — *Classe de français*. M. Contrarius. 20 fr. — *Vue intérieure d'une baraque*. (A Paris, chez Ardit, marchand d'estampes, rue Vivienne, 2; lith. de Delarue, rue Notre-Dame-des-Victoires, 16.) Cette pièce, coloriée et rognée, doit porter le titre *Pasquinade*. 11 fr.

Delacroix (Eugène-Ferdinand). *Portrait de M. le baron Schwiter*, son élève, en

buste, vu presque en face, habit noir, gilet et cravate blanche, assis sur une chaise sur le dossier de laquelle est passé son bras droit. On lit à gauche *Eug. Delacroix,* et en haut, à droite, *Æts.* XXI. Épr. sur chine. 10 fr. — *M. Martial Marcet,* portrait en buste d'un jeune ecclésiastique, vu de trois quarts tourné vers la gauche. Devéria, d'après nature. (Lith. Langlumé et Cᵉ.) Eug. Delacroix. 6 fr. — *La Consultation.* (Lith. C. Motte.) Quatre médecins sont assis dans la chambre d'un malade agonisant, qui de son lit semble les entendre avec terreur. L'un d'eux pérore, les autres l'écoutent en somnolant ou la tête appuyée sur leur canne à bec-de-corbin. Derrière leur chaise, la Mort assise aiguise sa faux en ricanant. Épreuve d'essai imprimée sur le dos d'une carte géographique. 35 fr. — *Un bonhomme de lettres en méditation,* assis dans son cabinet, les pieds sur l'*Émile* et sur le *Dictionnaire philosophique,* coiffé d'une fontange pyramidale, se tient le menton et murmure : « Dans quel siècle vivons-nous!!! » Sur la table on remarque une bougie avec son éteignoir, posée sur *Zénobie,* une brioche sur une pile d'in-folio intitulés : *Bonnes lettres, Dissertations sur les naufrages, Poésies de Marcellus,* et une bouteille d'*Eau du Jourdain.* On lit sur un papier ce titre : « A monsieur Bonhomme, rue de Grammont, maison des —. » On distingue sur les murs un arbre généalogique, le portrait de Wellington et un auto-da-fé. (Lith. C. Motte.) 20 fr. C'est une charge dirigée contre la Société des bonnes lettres, fondée vers 1821, avec les intentions les plus rétrogrades, sous les auspices de Chateaubriand et de M. de Bonald. — *Une feuille* contenant dix médailles antiques, un médaillon représentant la Victoire, et une aumônière rayée. On lit au bas du médaillon les lettres G. S. E. 18 — écrites au grattoir, et au milieu, près d'une tête d'oiseau grotesque, *third. lithographic essay.* Cette lithographie avait été faite pour le cabinet du duc de Blacas. 50 fr.— *Feuille de croquis.* Un Turc debout; un Homme âgé marchant, un chapeau à plumes à la main, une épée sous le bras; un Effet de lune dans les ruines d'un monastère; deux Bustes d'homme à gauche et à droite. 50 fr. — *Le Giaour.* Il arrête son cheval qui foule aux pieds le pacha mort, dont le cheval se cabre au loin. L'horizon est fermé par des montagnes. On remarque, dans les croquis essayés sur la marge inférieure, une tête de lévrier et une étude pour la tête du pacha. 37 fr. — *Hamlet.* Hamlet debout tient dans sa main le crâne d'Yorick. Le fossoyeur le regarde, couché sur le bord de la fosse; au fond défile un convoi portant un cercueil. Signé à droite *Eug. Delacroix.* On distingue sur les marges un croquis de tête de mort, deux visages d'homme et un nez de cheval. 55 fr. — *Macbeth.....*

..... Toil and trouble,
Fire burn and cauldron bubble.

Pièce en hauteur, presque entièrement exécutée au grattoir. (Lith. Engelmann.) 25 fr. — *Méphisto apparaissant à Faust.* Épreuve sur blanc, avant toute espèce d'inscription. 60 fr.— *Méphisto sous les habits de Faust* recevant l'écolier. Épreuve sur blanc, avant toute espèce d'inscription. 51 fr. — *Méphisto dans la taverne des étudiants* faisant jaillir des flammes de la table. Épreuve d'essai sur blanc avant toute espèce d'inscription. 53 fr. — *Faust cherchant à séduire Marguerite.* Un triple trait circonscrit la composition. Épreuve sur blanc, avant toute espèce d'inscription. 51 fr. — *Méphisto se présentant chez Marthe.* Épreuve d'essai avant toute espèce d'inscription. Parmi les croquis qui couvrent les marges on distingue des lions assis ou couchés, des lionnes marchant ou couchées, une tête d'éléphant, des têtes humaines, des cavaliers se heurtant, etc. 40 fr. — *Marguerite rêvant* près de son rouet. Épreuve d'essai avant toute inscription. On distingue, dans la marge inférieure, un croquis de paysage. 23 fr.

— *Le duel de Faust et de Valentin.* Épreuve avant toute inscription. Parmi les croquis des marges, une épée, un train de derrière de cheval, un page, etc. 38 fr. — *Faust et Méphisto s'enfuyant.* Épreuve d'essai avant toute inscription. Dans la marge à droite, un homme en costume allemand. 20 fr.— *Marguerite à l'église.* Épreuve d'essai avant toute inscription. Un triple trait carré circonscrit la composition. 26 fr. — *Faust et Méphisto dans les montagnes de Harz.* Épreuve d'essai avant toute inscription. Dans les marges, croquis de chevaux, de barque à voile, de lézard, etc. 15 fr. — *L'ombre de Marguerite apparaissant à Faust,* au Brocken. Épreuve d'essai avant toute inscription, avec croquis confus dans les marges. 30 fr. — *Faust et Méphisto galopant dans la nuit du sabbat.* Épreuve d'essai avant toute inscription, avec croquis de chevaux dans les marges. 20 fr. — *Faust dans la prison de Marguerite.* Épreuve d'essai avant toute espèce d'inscription. 31 fr.

Henriquel-Dupont (Louis-Pierre). *Louis-Pierre Louvel.* Dessiné sur la place de Grève, en montant à l'échafaud, le 8 juin 1820. (Lith. Langlumé.) Il a le cou nu et son chapeau rond sur la tête. 5 fr. 50 c.

Fielding-Newton (Himberd Smith). *Animals drawn on stone, by Newton Fielding,* 1829, publié et imprimé par Ch. Motte. Treize pièces, avec le titre double, au lavis, chine. (C. Motte.) 18 fr.

Géricault (J.-L.-Théodore-André). *Portrait d'homme* (M. Brunet), vu à mi-corps, la tête nue de face, la main droite passée dans son gilet. Géricault *del.* (Lith. Ch. Motte.) La pierre sur laquelle Géricault a dessiné ce portrait d'une plume vigoureuse et même lourde appartenait à M. Bruzard, qui l'a effacé après n'en avoir fait tirer que quelques épreuves. Trait carré. Haut. 175, larg. 150 millim. 18 fr. — *Jeune homme* à longs cheveux, coustume noir à crevés, large fraise blanche, vu jusqu'à mi-jambe, porte sur l'épaule droite un étendard blanc. Géricault. Haut. 167, larg. 140 mill. 16 fr. — *Deux bergers* de la campagne de Rome conduisent à cheval des bœufs qu'excite un chien. L'épreuve est coupée au bord du trait carré. 52 fr. — *Don Jose de S. Martin,* general en xefe de los exercitos aliados de Buenos Ayres y Chile. 42 fr. — *Batalla de Maïpu* ganada sobre los Españoles el 5 marzo 1818, por las tropas aliadas de Buenos Ayres y Chile mandadas por el capitan general Don Jose de San Martin. Dedicado á los heroes de Chacabuco y Maïpu. Cette épreuve, collée en plein, n'a pas de marges. 51 fr. — *Batalla de Chacabuco,* gañada sobre los Españoles el 12 de febrero 1817, por las tropas de Buenos Ayres, mandadas por el capitan general Don Jose San Martin. Dedicado á los heroes de Chacabuco y Maypu. Cette épreuve, collée en plein, n'a point de marges. 55 fr. — *Passage du mont Saint-Bernard.* Épreuve du premier etat avant le titre, et avant que les montagnes couvertes de neige n'aient été reprises au crayon. Cette pièce a été publiée dans l'*Histoire de Napoléon* par Arnault, ainsi que la *Marche dans le désert.* 24 fr.— Au milieu des neiges de la Russie un *grenadier manchot* tient la bride du cheval d'un *cuirassier aveugle,* qui a le bras gauche en écharpe. Signé à droite *Géricault.* (Lith. C. Motte.) Épreuve sur blanc. 42 fr. — *Un chariot,* plein de soldats blessés ou mourants, est traîné par trois chevaux dont l'un mord la fesse de celui qui le précède. Signé à gauche *Géricault.* (Lith. Ch. Motte.) 34 fr. — *Une laitière agenouillée* panse la jambe d'un vétéran assis sur l'arrière d'une charrette. Lithographie à la plume en tête d'une romance. Haut. 80, larg. 130 millim. 20 fr. — *Deux soldats et un officier du train* arrivent au galop de leurs chevaux qui se présentent de face. Signé à droite et à gauche *Géricault.* Nous ne connaissons que quatre épreuves de cette pièce. Celle-ci, collée en plein, n'a point de marges. 325 fr.—*Boxeurs nègres.*

(Lith. C. Motte). 96 fr. —*Deux chevaux gris pommelés* se mordent au cou en se cabrant au milieu de l'écurie. Le garde d'écurie, en bonnet de police et en manches de chemise, les frappe à coups de balai pour arrêter le combat. Au premier plan, dans l'ombre, un hussard couché sur la paille se réveille et les regarde en jurant. A gauche, on aperçoit, au-dessus de la mangeoire, la tête d'un autre cheval. La pierre de cette admirable composition a été, suivant l'attestation formelle de l'imprimeur Motte, brisée à la seconde ou troisième épreuve. Elle est imprimée à deux teintes. Haut. 270, larg. 350 millim. Collée en plein et sans marges. 560 fr.—*A cheval.* (Imp. lith. de F. Delpech.) 31 fr.—*Un Turc* écoute la foudre, assis sur un rocher battu par les flots. Titre pour une romance d'Amédée de Beauplan, publiée sous ce titre : *Je rêve d'elle au bruit des flots.* Épreuve tirée avant la musique au verso. (Lith. Engelmann.) 28 fr. — *Various subjects drawn from life and one stone, by J. Géricault.* Cette inscription, écrite sur la toile d'un fourgon attelé, est lue par un homme qui porte une pancarte ornée de ces mots : *Shipwreck of the Meduse. J. Géricault inv.* N° — 12 s. London, published and sold by Rodwell and Martin, New Bond st., 1821. Printed at C. Hulmandell's lithographic establishment, 51, Great Marlboro' st. 21 fr. Titre sur papier teinté des onze pièces suivantes : *A Party of life guards.* J. Géricault *inv.* C. Hulmandell's lithography. London, published by Rodwell and Martin, New Bond st. Feb. I. 1821. 21 fr. — *The piper.* 22 fr. ; *Pitty the sorrows of a poor old man! Whose trembling limbs have borne him to your door!* 33 fr. — *The Flemish farrier.* 27 fr. — *A French farrier.* 30 fr. — *The English farrier.* 90 fr. — *Horses exercising.* 35 fr. — *The Coal waggon.* 40 fr. — *Entrance of the Adelphi wharf.* 60 fr. — Commencement de copie pour la composition précédente, par M. Cogniet. Les trois chevaux, dont celui du milieu n'est qu'esquissé au trait, entrent de gauche à droite sous la voûte qui est à peine indiquée. A droite, la tête d'un ange qui porte la main à sa poitrine. 9 fr. — *Horses going to a fair.* 57 fr. — *An Arabian horse.* 21 fr. — *Portrait d'une dame,* tenant sur ses genoux un de ses enfants et pressant contre elle les deux autres. Géricault. Drawn on stone paper. Printed by St-Marc Gazeau, 10, Radcliffe, City Road. Les caractères de ces inscriptions sont renversés, car c'est l'original avec lequel on tirait les épreuves. On peut donc considérer cette pièce curieuse comme un véritable dessin. 32 fr.— *Jockey* sur un cheval noir qui trotte ; *Marchand de poisson* endormi taquiné par des enfants ; *Domestique* sur un cheval de course qui marche au pas ; *Gamins* forçant un âne à marcher ; *Lion* dévorant un cheval. 85 fr. Ces quatre pièces, lithographiées à la plume, ont été tirées à l'aide d'un papier-carton dont le portrait de dame ci-dessus indique la composition.

Granville (Jean-Ignace-Isidore Gérard, dit). *Les Tribulations,* album de douze pièces. (Lith. Langlumé.) 21 fr.

Huet (Paul). *Paysages* par Paul Huet, 1829. Imprimé et publié par Ch. Motte... Titre, *Gros temps, le Matin, la Plage, l'Entrée du bois, le Ruisseau, la Maison du maréchal, les Cloches d'Harfleur, la Prairie, le Braconnier, le Soir, les Ormeaux, le Crépuscule.* Cette suite, sur chine, numérotée de 1 à 12, porte en haut la lettre A, à gauche *P. Huet del.,* à droite *lith. de C. Motte,* au milieu le titre, et au-dessous l'adresse de C. Motte à Paris et à Londres. 11 fr.

Ingres (Jean-Dominique-Augustin). *The honorable Frederic Sylvester North Douglas,* nat. 8 fév. 1791, mort 21 octobre 1819. Il est debout, vu à mi-corps, sa main gauche est passée dans la redingote boutonnée et ouverte au col ; la tête vue de trois quarts vers la gauche, les yeux regardant le spectateur. Signé à droite *Ingres, Rome*

1815. Haut. 185, larg. 140 millim. 47 fr. — *Odalisque* étendue sur les coussins d'un divan et tenant de la main gauche un chasse-mouches. Elle est vue de dos, accoudée sur le bras droit et retourne sa tête vers le spectateur. C'est la répétition du fameux tableau du maître. Elle a paru dans un album de Delpech. A gauche *Ingres*, 1825. G. lith. de Delpech. Haut. du trait carré 132, larg. 210 millim. 40 fr. — *Quatre seigneurs* de la cour de Bourgogne causent, assis dans des chaises à haut dossier, sous une tente somptueuse, dont les draperies sont arrêtées par des écussons. *Ingres*, 1825. (Lith. Engelmann.) Cul-de-lampe pour l'introduction au *Voyage en Franche-Comté* du baron Taylor. Haut. 19, larg. 19 millim. 40 fr. Ce sont les trois seules lithographies de M. Ingres.

Prudhon (Pierre-Paul). *Une Famille malheureuse.* On lit dans le journal *l'Album*, 10 mars 1822 : « M. Prudhon nous a donné pour *l'Album* le dessin de ce tableau, qui a été acheté, les uns disent 6,000 fr., les autres 10,000 fr., par un honorable amateur. C'est, jusqu'à ce jour, la seule lithographie que cet académicien ait faite. Il y a dans ce travail un charme indéfinissable, et nous devons déclarer ici qu'au moment où nous avons porté la pierre chez M. Engelmann, de vrais amateurs qui se trouvaient là en ont de suite retenu des épreuves. » Premier état avant les retouches qui l'ont défiguré. Épreuve sans marge. 10 fr. — *Une lecture.* Prudhon *inv. et del.* (Lith. Ch. Motte.) Épreuve sur chine. 35 fr.

Roqueplan (Camille-Jacques-Étienne). Album de douze dessins, composés et dessinés sur pierre par C. Roqueplan, 1830. Chez Motte, à Paris et à Londres. Couverture : une petite fille qui feuillette un album. *Le Chasseur breton ; Courses ; l'École ; le Rendez-vous ; les Chartreux ; Sauvetage ; la Mare ; les Moines ; le Départ ; la Chapelle bretonne ; le Parc ; la Lecture.* Toute cette suite est numérotée de 1 à 12 ; elle porte en haut la lettre A et le n°...; au bas *C. Roqueplan del.* (lith. C. Motte), et les adresses de Motte à Paris et à Londres. 23 fr.

Scheffer (Ary). *Le Vengeur.* A. Scheffer. (C. de Lasteyrie.) « Le 13 prairial an II (1er juin 1794), le combat le plus terrible eut lieu entre l'armée navale de la république française et celle des Anglais. *Le Vengeur*, cerné de tous côtés, se défendit jusqu'au moment où l'équipage se sentit couler ; alors il arbora ses pavillons et s'engloutit aux cris mille fois répétés de : Vive la république ! vive la liberté ! » 10 fr.

Livres a figures. *Un an à Rome et dans ses environs*, dessiné et publié par Thomas. Paris, Firmin Didot, 1823. 1 volume ; demi-reliure, veau vert. 111 fr.

Faust, tragédie de M. de Gœthe, orné de 17 dessins par M. Eugène Delacroix. Paris, Motte et Sautelet, 1838. 1 volume ; demi-reliure, veau vert. 85 fr.

VENTE DE L'ATELIER DE DECAMPS

Par une singulière coïncidence, c'est encore notre ami qui avait collaboré au catalogue des dernières œuvres de Decamps. L'honorable et intelligent expert, M. Francis Petit, l'avait emmené à Fontainebleau pour inventorier les panneaux et les toiles qu'une mort imprévue laissait inachevés sur le chevalet, dans les coins de l'atelier ou retournés contre la muraille. C'était dans les derniers jours de l'automne dernier ; et notre ami

fut pris d'une émotion profonde en entrant dans cette chambre de travail où tout parlait si éloquemment du mort regretté : la palette chargée de couleurs à peine sèches, la pipe de Cummer accrochée à la glace sans avoir été débourrée, la cravache jetée sur une table comme au retour de la promenade. Un affreux papier perse, à grands bouquets de roses sur un fond gris, couvrait les murs du plus harmonieux de nos coloristes; une chambre froide, pauvrement éclairée par une fenêtre donnant sur un jardin sans horizon, suffisait au peintre des grandes perspectives. Sur une étagère, une tête de mort sciée en deux, une statuette de chameau en plâtre ; dans un cadre, quelques lithographies d'Eugène Le Roux, de Roqueplan, et *la Jeune Fille à la Fontaine* de Papety, tels furent les objets qui frappèrent les visiteurs. Mais, lorsque pour se reposer de la fatigue de leur travail et chasser la pénible impression que leur avait laissée ce douloureux inventaire, notre ami et son compagnon parcoururent la grande forêt en Parisiens échappés, ils comprirent à chaque pas que c'était là le véritable et le libre atelier de Decamps.

Nul peintre, surtout dans ses dernières années, n'a plus regardé, étudié, poursuivi la nature; nul peintre n'a lutté plus courageusement pour rendre les effets puissants qu'il allait voir se renouveler chaque soir et chaque matin, à chaque aube et à chaque crépuscule, avec l'inaltérable patience d'un amant. Aussi, en quelques heures nos amis le retrouvèrent tout entier, et, pour ainsi dire, passèrent en revue l'histoire de ses efforts suprêmes. Le soleil étendait au pied des arbres, sur l'herbe jaunissante, des bandes de jaune d'ocre pur; les troncs des hêtres avaient la solennité majestueuse des colonnes du temple que renversa Samson. Les rochers de Franchart et les horizons que l'on découvre de chaque sommet n'avaient-ils pas un caractère aussi héroïque que les silhouettes qui ceignent la *Défaite des Cimbres?* Mais quand vint le soir et que nos amis arrivèrent sur ce plateau qui s'appelle le Calvaire, ils poussèrent un cri de surprise et de ravissement. Mille vapeurs indécises flottaient sur la ville de Fontainebleau, adoucissant par un modelé mystérieux la silhouette assez monotone de ses toits; au delà, la vallée s'étendait bleue et sombre comme l'Océan; une ligne de collines d'un violet intense fermait l'horizon, et le soleil disparaissait au milieu des vapeurs d'un jaune qui variait du citron au jaune paille. C'était l'effet de crépuscule que l'on retrouve dans plus de vingt des dernières productions de Decamps, et, quelles qu'aient été dans les derniers temps les défaillances de sa composition, le résultat pénible à l'œil de son exécution, on peut affirmer que Decamps, qui cherchait la lumière dans le clair et sans le repoussoir d'ombres opaques, a succombé au moment où il allait toucher le but.

La vente vient de se faire au milieu d'un véritable fanatisme. Pour nous, nous souhaitons qu'elle n'entraîne pas après elle de réaction, car si l'on paye ainsi des œuvres inachevées et portant l'empreinte dans la pensée et l'exécution d'une décadence prématurée, ou tout au moins d'une agitation profonde, à quel prix verrons-nous s'élever les joyaux de sa belle époque? Elle a produit au delà de 250,000 fr.

L'assemblée était des plus nombreuses et des plus brillantes. Jamais vente ne s'est faite au milieu d'un plus respectueux silence. Puisse l'ombre du mort s'en réjouir! Puisse-t-elle surtout ne pas s'indigner d'avoir vu jeter sitôt à la publicité des ébauches qui ne pouvaient compromettre cet héritage sacré qui s'appelle la mémoire d'un maître!

M. Arsène Houssaye a acheté pour le ministère d'État une *Caravane* inachevée qui ne figurait point au catalogue, et un *Saül poursuivant David*. L'enchère atteinte par le *Polyphème* a été couverte d'applaudiseements. Il est certain que c'est l'un des

plus beaux paysages historiques qu'aît produits notre école, et nulle part on ne peut voir un plus parfait accord entre les personnages et la nature, si ce n'est dans les œuvres de Nicolas Poussin. Dieu veuille que l'on respecte toutes ces esquisses. Des retouches seraient des profanations. D'ailleurs, dans quelques années le temps les glacera de son vernis souverain; les tons lilacés disparaîtront, et la pâte en s'égalisant adoucira ces pénibles superpositions de frottis.

Le bon Samaritain. Des serviteurs portent le blessé vers un escalier de pierre qui conduit à l'hôtellerie, tandis qu'un autre retient par la bride l'un des chevaux du Samaritain. Divers personnages regardent des fenêtres ou du haut du palier. Au fond sont de grands bâtiments traversés par une galerie voûtée, dont l'entrée est frappée par le soleil. Fig. de 21 c. Toile. Haut. 93 c., larg. 74 c. 23,600 fr. C'était la toile la plus complète.

Job et ses amis. Job, couché sur un fumier, s'indigne contre ses amis. L'un, appuyé sur une auge de pierre, semble discuter avec lui, un autre se défendre de ses reproches. Près d'eux, un serviteur les écoute, tandis qu'un autre porte de l'eau dans la maison. La femme de Job, arrêtée en haut d'un escalier, se penche et raille sa misère. Au fond est la cour intérieure d'une riche construction et vivement éclairée par le soleil. Fig. de 35 c. Toile. Haut. 120 c., larg. 85 c. 18,100 fr. C'était là, je pense, le sujet commandé à Decamps, en 1849, par le gouvernement.

Saül poursuivant David. Au milieu d'une vallée formée par des montagnes en terrasses, Saül, accompagné d'une suite nombreuse, désigne à ses soldats David debout sur des rochers qui dominent une rivière. Petites fig. de 6 c. Toile. Haut. 45 c., larg. 80 c. 4,100 fr.

Le Christ au prétoire. Le Christ est assis, les mains liées, dans une cour entourée de hautes murailles et au milieu de la foule des soldats. L'un d'eux se penche pour lui cracher au visage; d'autres l'insultent de leurs rires. Fig. de 65 c. Toile. Haut. 120 c., larg. 157 c. 7,000 fr. — Decamps avait repris depuis quelques mois ce tableau commencé depuis vingt ans, et dont M. Moreau possède un fusain magistral. Quelques jours avant sa mort, il le fit passer au savon noir par son domestique, de sorte qu'il n'en reste plus que les dessous que le temps avait émaillés.

L'Anesse de Balaam. Vers le soir, et au milieu d'un paysage coupé par de hautes montagnes de granit, un ange, vêtu de blanc, se dresse devant le faux prophète, qui frappe son ânesse pour la faire avancer. A gauche, la fumée des tentes des princes moabites monte en spirale de la vallée vers le ciel. Fig. de 6 c. Toile. Haut. 77 c., larg. 60 c. 3,900 fr.

La Fuite de Loth. Loth fuit la ville enflammée. Ses deux filles le suivent escortant un âne; l'une pleure, et l'autre porte sur sa tête une corbeille pleine d'objets précieux. On aperçoit derrière eux la femme de Loth déjà changée en statue de sel. Fig de 82 c. Toile. Haut. 115 c., larg. 163 c. 5,000 fr. Cette toile, unique dans l'œuvre pour l'importance donnée aux figures, était d'un ton extraordinairement faux. Mais l'on sait que Decamps se préoccupait peu des dessous. Dans ses derniers temps surtout, il aimait à peindre sur des toiles ébauchées par d'autres.

Polyphème. Polyphème, gravissant les rochers du rivage, élève à deux bras, au-dessus de sa tête, un quartier de roc. Debout, à l'arrière de la galère, Ulysse le brave encore, tandis que ses compagnons, éperdus, hissent la voile et poussent au large à l'aide de crocs. Fig. de 15 c. Toile. Haut. 98 c., larg. 145 c. 15,800 fr.

École turque. Dans une salle carrée, aux murailles grises, et à laquelle on arrive par quelques marches, le vieux maître, accoudé sur un divan, surveille ses écoliers. Un petit enfant est appuyé sur ses genoux; les autres étudient accroupis sur des tapis et des nattes, ou assis sur des gradins; à terre, des babouches et un panier d'oranges. Composition de 23 figures. Toile. Haut. 60 c., larg. 73 c. 9,400 fr.

Boucherie turque. Le boucher dort, couché sur le seuil de son étal; son chien observe un serviteur qui, dans une cour intérieure, achève en plein soleil de préparer un mouton dépouillé. Fig. de 40 c. Toile. Haut. 93 c., larg. 75 c. 11,900 fr.

Gaza. Une route conduit à la porte de la ville, dont les remparts dominent des ravins. Paysage sans figures, d'une impression étonnante de sauvagerie et de tristesse. Toile. Haut. 46 c., larg. 55 c. 2,600 fr.

Chercheurs de truffes. Au coucher du soleil, un paysan observe une truie tachetée de noir qui fouille la terre au pied d'un bouquet de grands chênes; à gauche, un paysan et un enfant suivent un cochon noir. Grande figure de 75 c. Toile. Haut. 100 c., larg. 130 c. 9,500 fr.

Pendant la moisson. En plein midi, sur une route poudreuse qui traverse une vaste plaine, une femme, les jambes nues et suivie d'un chien, un panier sous le bras et une amphore sur la tête, s'éloigne en tenant par la main un enfant; elle porte le dîner à des moissonneurs qui se reposent sous un grand chêne. Fig. de 48 c. Toile. Haut. 115 c., larg. 165 c. 22,000 fr.

Le Braconnier. Dans la forêt où se meurent les derniers rayons du soleil, un braconnier, le fusil au dos, suit un sentier qui longe une mare. Fig. de 23 c. Toile. Haut. 85 c., larg. 116 c. 7,000 fr.

Une Sablonnière. Des hommes chargent un tombereau attelé de bœufs, dans une sablonnière à ciel ouvert, au milieu d'une vaste plaine, dans le Midi. Fig. de 49 c. Toile. Haut. 22 c., larg. 38 c. 8,600 fr.

Terrasse d'une maison italienne. Deux paysans sont assis devant une table; une jeune fille accoudée sur l'appui regarde dans la campagne; au fond, une autre femme fait entrer un enfant sur la terrasse, qui est vivement éclairée par le soleil. Fig. de 11 c. Panneau. Haut. 30 c., larg. 25 c. 7,800 fr.

Dessins. — *Josué arrêtant le soleil.* Au milieu d'une mêlée furieuse, Josué, à cheval et entouré de ses plus fidèles soldats, étend le bras vers le soleil, qui semble s'arrêter au moment où il allait disparaître derrière les murailles de la ville de Jéricho. Grande et admirable composition vraiment digne de figurer au Louvre, auprès des plus beaux cartons de toutes les écoles. Fig. de 27 c. Pastel et fusain. Haut. 65 c., larg. 192 c. 13,500 fr.

Moïse et la fille de Pharaon. Suivie de ses femmes, qui portent ses objets de toilette, la fille de Pharaon s'approche de la rive, où deux esclaves viennent de recueillir le précieux berceau. Le Nil, bordé de palmiers, baigne au loin la ville de Thèbes et son port. Dessin rehaussé de pastel. Signé D. C. Fig. de 16 c. c. Haut. 60 c., larg. 85 c. 9,400 fr.

L'Entrée de Jésus dans Jérusalem. Pastel. Signé D. C. Haut. 38 c., larg. 29 c. 255 fr. — *Marine. Côtes de la Méditerranée.* Fusain rehaussé. Haut. 24 c., larg. 44 c. 420 fr. — *Rue à escaliers dans un village du Midi.* Fusain. Haut. 43 c., larg. 30 c. 210 fr. — *Intérieur de cour à arcades.* Fusain rehaussé de blanc. Haut. 26 c., larg. 40 c. 215 fr. — *Turcs assis jouant aux échecs.* Fusain. Signé D. C., à la mine de plomb. Haut. 14 c., larg. 22 c. 325 fr.

VENTE DE LA COLLECTION SOLTYKOFF (FIN)

Nous donnons aujourd'hui la fin de la vente Soltykoff. Elle a produit près de 1,800,000 francs, et prendra rang dans les annales de la curiosité. La France a pu garder quelques-unes des pièces hors ligne, mais en résumé c'est l'Angleterre qui a puisé le plus largement dans cette réunion presque sans précédent d'objets intéressants à tous les titres. Nous le répétons, nous regardons la dispersion de cette collection comme une perte irréparable pour les matériaux figurés de l'histoire de la société au XVIe siècle. M. Darcel développe ici près la pensée que nous ne faisons qu'indiquer, mais que partagent tous ceux qu'intéressent les questions de principe.

Calice en cristal de roche, taillé en spirales godronnées, monté en argent richement émaillé et doré de basse-taille à fleurs et feuillages, avec la patène en argent gravé et émaillé de basse-taille. Haut. 24 cent., larg. 18 cent. 4,900 fr.

Deux *burettes* également en cristal de roche, godronnées, montées et émaillées de même que le calice, dont elles sont l'accompagnement. Travail allemand de la fin du XVIe siècle. (Collection Debruge, n° 913.) Haut. 15 cent. 7,700 fr.

Croix en cristal de roche offrant le Christ et les Évangélistes, gravés en creux, avec monture en argent doré. Le pied, de forme triangulaire, surmonté d'un balustre sur lequel repose la croix, est en argent doré, orné d'arabesques émaillées de basse-taille, et enrichi de plaques en cristal de roche, dont trois sont gravées et représentent des sujets tirés de la vie du Christ. Haut. 77 cent., larg. 25 cent. 1,950 fr.

Châsse en émail d'épargne, décorée antérieurement de sujets tirés de la vie du Christ, placés sous des arceaux dont le fond bleu est semé de fleurs de lis. Le revers, à compartiments bleus et rouges, est également semé de fleurs de lis; la galerie est à colonnettes supportant des arceaux à ogives. Ouvrage de Limoges, XIVe siècle. Haut. 20 cent., long. 24 cent., larg. 10 cent. 1,300 fr.

Ossuaire d'argent en partie doré, de très-belle architecture de gothique flamboyant, enrichi de plusieurs figures. Ouvrage allemand du commencement du XVIe siècle. Haut. 53 cent., larg. 43 cent., épaiss. 13 cent. 2,760 fr.

Crosse en argent doré et ciselé. Le centre de la volute représente l'abbé en prières devant la Vierge; le nœud, d'architecture demi-gothique, demi-renaissance, contient des statuettes de saints et de saintes sous des archivoltes. Son encorbellement présente plusieurs blasons, parmi lesquels deux de Montmorency. La hampe, également d'argent doré, est semée de France dans toute sa longueur. Haut. de la crosse, 38 cent., haut. totale, 1 mètre 96 cent. 2,501 fr.

Tau ou plutôt *férula* en bois et ivoire, sculpté et orné de cabochons d'émail de diverses couleurs. Le transept est formé d'un lion de ronde bosse de très-curieux style; la tige qui soutient l'encorbellement sur lequel repose le lion est d'ivoire, et représente, dans son développement, un pape, la tiare en tête et assis sur un siége semé de France, donnant la bénédiction apostolique à trois évêques agenouillés. Le nœud qui termine le bas du monument est en buis. Il contient douze têtes de ronde bosse, qui représentent les apôtres. On y lit aussi plusieurs inscriptions. Ouvrage du XIIIe siècle. (Collection Debruge, n° 1,479.) Haut. 32 cent. 2,920 fr.

Tableau fermant à deux volets, peint en couleur. Le milieu représente le Calvaire,

en peinture rehaussée d'or; les volets, en trois registres chacun, contiennent des sujets de la vie du Christ. Ce bel émail peut être attribué à Léonard Pénicaud. Monture en bois doré. Haut. 31 cent., larg. 54 cent. 9,999 fr.

Coffret oblong, avec couvercle en bahut de forme prismatique, en émail de couleur peint sur paillon, monté en cuivre doré et ciselé. Il se compose de douze plaques, dont dix représentent des épisodes de l'Ancien Testament. Les deux extrémités du coffre présentent des figures d'enfants soutenant des cartouches sur lesquels on lit le nom des livres d'où les sujets ont été tirés. Ouvrage de Jean Pénicaud, de Limoges. Haut. 11 cent., larg. 17 cent. sur 11 cent. 15,450 fr. — Autre *coffret* de même forme; monture analogue, peint en grisaille teintée, par le même artiste. Il se compose aussi de dix plaques, présentant les bustes des douze Césars enfermés dans des couronnes de laurier, supportées chacune par deux petits génies variés d'attitude. Les deux tympans trapézoïdes des extrémités du couvercle contiennent aussi des figures d'enfants qui tiennent un crâne surmonté d'une banderole sur laquelle on lit : *Memento mori dico.* Haut. 11 cent., larg. 17 cent. sur 11 cent. 13,500 fr. — Grand *coffret* de forme cubique oblongue, en émail peint en grisaille sur fond d'or, monté en bois doré. Il se compose de cinq plaques principales représentant l'histoire de Phaéton. Ces panneaux sont encadrés par des frises et pilastres également peints en grisaille sur fond vert. Ce coffret est l'œuvre de Martin Didier, de Limoges, dont la signature, disposée ainsi comme à l'ordinaire: M. D. I. Pape, se voit sur un des panneaux. Haut. 28 cent., larg. 40 cent. sur 30 cent. 28,000 fr.

Miroir de poche en ivoire complet de ses deux valves, représentant diverses scènes de guerre ou de galanterie tirées des romans de chevalerie. 1,480 fr.

Coupe avec pied à balustre et couvercle, peinte en grisaille. L'intérieur représente Joseph devant Pharaon, expliquant son songe; le reste de la coupe contient les autres épisodes de l'histoire de Joseph. Ouvrage de P. Rexmond, de Limoges. Haut. 25 cent., diam. 17 cent. 4,650 fr.

Vase à deux anses (à fleurs), décoré en grisaille, représentant, sur le bas de la panse, Apollon et les Muses; au-dessus, des scènes de chasse. Ouvrage de Pierre Rexmond, parfaitement conservé. Haut. 25 cent. 5,910 fr.

Portrait de Louis de Bourbon, duc de Montpensier. Peinture carrée en émail de couleur par Léonard, de Limoges. Cadre sculpté et doré. Haut. 19 cent., larg. 14 cent. 10,000 fr. — *Portrait de Jean, duc de Bourbon.* Émail de mêmes forme et grandeur, par le même. 17,770 fr.— *Portrait de Catherine de Lorraine, duchesse de Montpensier.* Émail de même forme, par le même. Catalogue Debruge, n° 706. Haut. 29 cent., larg. 24 cent. 11,500 fr.

Horloge astronomique de forme carrée, flanquée de quatre pilastres et surmontée d'une coupole de même forme en cuivre doré, gravé et ciselé. Elle porte sur une face un planisphère céleste recouvert d'un réseau mobile qui sert d'indicateur pour le passage des étoiles et des constellations; deux aiguilles fixées au centre indiquent, l'une le mouvement diurne du soleil, et l'autre les phases et l'âge de la lune. La face opposée présente deux cadrans concentriques : l'un pour indiquer l'heure, l'autre pour régler un réveil. Ouvrage de Nuremberg de la première moitié du XVIe siècle. Haut. 35 cent., larg. 24 cent. 5,200 fr.

Montre en cristal de roche, forme ovale, montée en or émaillé et enrichie de diamants; le cadran est également émaillé de diverses couleurs; sur la sertissure du couvercle on lit cette inscription : *Tempus edax rerum tacitisque senescimus annis.* Et

dessous : *Tempora pretereunt more fluentis aquæ.* Cette belle et rare montre est un ouvrage français du XVIe siècle. 3,010 fr.

Montre ayant la forme d'un fruit, en or émaillé, enrichie de diamants tables et de grenats; le cadran et l'intérieur de la boîte sont richement décorés d'émaux translucides. Ouvrage anglais du XVIe siècle. 1,220 fr.

VENTES PROCHAINES

Le 22 de ce mois, une vente très-modeste réunira, dans la salle n° 8, à l'hôtel Drouot, les amateurs intelligents qui recherchent les jouissances de l'art moins dans la conservation des estampes que dans leur intérêt intime. Ils trouveront dans ces cartons d'artiste une suite de cent pièces de l'école de Fontainebleau, des échantillons choisis dans toutes les écoles, et, parmi ces maîtres modernes pour lesquels la justice commence à se faire, des croquis de M. Gigoux, quelques Decamps, entre autres l'eau-forte des *Chiens au chenil,* et les eaux-fortes de Raffet qui n'avaient point été acceptées par l'éditeur, et qui sont de petits chefs-d'œuvre.

PH. BURTY.

Les concours régionaux d'agriculture, par une conséquence que ne prévoyaient pas leurs fondateurs, se sont trouvés provoqués de toutes parts à des expositions d'art et d'archéologie. Il en fut ainsi à Amiens l'an dernier; ainsi en sera-t-il cette année à Rouen.

Les promoteurs de cette exposition ont pu obtenir d'inaugurer ainsi la magnifique salle des assises que M. E. Desmarest vient de restaurer complétement, et tout fait espérer que les objets offerts à la curiosité intelligente du public seront dignes de la beauté du local.

M. André Pottier, secrétaire du comité et organisateur de cette solennité artistique, nous écrit que des révélations inattendues sortent des anciens hôtels de la noblesse et de la bourgeoisie rouennaise, et nous sommes certains de trouver dans la salle des assises l'ancien art de la faïence rouennaise représenté d'une façon aussi splendide que complète, quand même la collection particulière de M. A. Pottier y figurerait seule. L'exposition, qui ouvrira le mercredi 22 mai, sera close le dimanche 9 juin. A. D.

— La ville de Nantes prépare, pour le mois de juillet prochain, une exposition de peinture et de sculpture qui paraît devoir être des plus intéressantes.

Les tableaux et les morceaux de statuaire ne seront admis à cette exposition qu'à la condition d'être adressés à la commission par leurs auteurs ou par des personnes expressément autorisées par eux.

La commission se propose d'acheter des œuvres d'art, au profit de la loterie qui sera tirée à l'issue de l'exposition, jusqu'à concurrence d'une somme de 20,000 francs. D'autre part, le musée de Nantes, déjà si bien pourvu en productions de l'école moderne, fera sûrement des acquisitions importantes, et cet exemple sera sans doute suivi par les amateurs de la ville, qui se montrent en toutes circonstances si ingénieusement favorables aux intérêts de l'art et des artistes.

Du reste, la ville de Nantes voulant faire toutes choses de manière à s'assurer le concours d'un grand nombre d'artistes, a décidé qu'un prix d'honneur de 3,000 francs serait accordé à l'auteur de la meilleure toile ou de la meilleure statue de l'exposition. Cette mesure ne peut que contribuer puissamment au succès de l'exposition que nous annonçons.

Ouvrant *vingt jours* après la fermeture du Salon de Paris, l'exposition de Nantes pourra recevoir les peintures qui auront été exposées au palais des Champs-Élysées. Mais nous espérons qu'elle n'en sera pas seulement une seconde édition, et qu'elle brillera surtout par des œuvres originales et nouvelles.

— Le musée de l'hôtel de Cluny vient de s'enrichir de deux figures en marbre blanc exécutées pour le duc Philippe le Hardi, dans les dernières années du XIVe siècle, par Claux Sluter, sculpteur hollandais qui devint en 1390 ymaigier du duc de Bourgogne. Ces deux statues ont fait partie de la collection Rattier; c'est à la mort de cet amateur qu'elles passèrent dans les mains du duc d'Hamilton qui s'en dépouille aujourd'hui en faveur de l'hôtel de Cluny, don d'autant plus précieux que déjà en 1845 M. Du Sommerard y avait placé les sœurs mêmes de ces statues, acquises par lui lors de la dispersion du cabinet Baron.

— M. Jollivet, peintre d'histoire, vient de répondre, par une brochure que nous devons signaler à nos lecteurs, à la mesure brûtale dont les peintures décoratives sur lave du porche de Saint-Vincent-de-Paul ont été récemment l'objet. Nous ne saurions, à notre grand regret, le suivre dans les développements qu'il a donnés avec une érudition remarquable à l'histoire morale de la peinture religieuse; les opinions des Pères de l'Église, l'ancienneté de l'usage, les empiétements successifs du prêtre sur le génie et la liberté de l'artiste, sont passés en revue et discutés dans le premier chapitre; le second traite de la peinture religieuse à l'extérieur des églises et de l'intérêt de la peinture en émail sur lave. Enfin, le troisième revendique les droits des artistes vis-à-vis des commissions administratives ou des influences béates avec une netteté, une indépendance auxquelles nous ne pouvons qu'applaudir.

Les peintures de M. Jollivet ne sont point ici en cause. On n'a point argué de leur défaut ou de leur insuffisance. Après avoir discuté et accepté ses esquisses, après avoir assisté pendant plusieurs années à leur élaboration, après les avoir fait mettre en place et disposer aux yeux de la foule, on a brusquement changé d'avis. Sans égard pour un artiste respectable et convaincu, on a arraché ces panneaux de la place qu'ils occupaient et on a dispersé, sans même en prévenir l'artiste, dans des endroits isolés une suite destinée à se compléter par elle-même. Ce fait soulève des questions du plus haut intérêt. M. Jollivet les a toutes abordées avec une franchise, un tact et une modération rares. Les droits des artistes sont si obscurs, si mal délimités, il y a si peu d'unité et si peu de cohésion chez les membres épars de leur grande famille que nous savons gré à M. Jollivet de son courage, plus rare en France que l'on ne pense, à défendre sa propre cause, et d'ailleurs, ainsi que le répète la dernière ligne de sa brochure [1], « une injustice faite à un seul est une menace pour tous. »

1. *De la peinture religieuse à l'extérieur des églises, à propos de l'enlèvement de la décoration extérieure du porche de Saint-Vincent-de-Paul,* par Jollivet, peintre d'histoire. Paris, 1861.

Le directeur : ÉDOUARD HOUSSAYE.

PARIS. — IMPRIMERIE DE J. CLAYE, RUE SAINT-BENOÎT, 7.

SALON DE 1861

(*Suite.*)

I

M. FAURE, M. DE CURZON, M. BOUGUEREAU, M. CLÉMENT, M. BONNAT, M. BELLET-DUPOIZAT, M. GÉRÔME, M. BOULANGER, M. LÉON GLAIZE, M. DORÉ.

Si l'art décoratif peut s'élever aux plus sublimes conceptions de l'idéal, aisément il descend aux plus insipides banalités. C'en est une déjà que ce style néo-grec, inauguré naguère avec un certain éclat, aujourd'hui relégué parmi les modes de la veille. Un petit nombre de retardataires nous arrivent encore de Pompéi ou d'Herculanum; ils profilent sur un fond neutre des figures sans modelé, et volontiers prendraient-ils la silhouette pour le style. Mais, à côté d'eux, une tendance plus funeste se fait jour au Salon. Quelques bons esprits, égarés par les souvenirs d'un autre âge, ont été exhumer de je ne sais quel boudoir centenaire le carquois de l'Amour, comme si le petit dieu malin de nos pères n'avait pas laissé ses meilleures plumes aux mains de Boucher et de Fragonard. M. Faure ne serait-il pas le même artiste de qui nous avons vu, au musée de Grenoble, une copie des *Sibylles* de Raphaël, peinte d'un ton sobre et robuste, avec un juste sentiment du style? Il y a longtemps sans doute que M. Faure a quitté Rome. Sourd aux leçons du XVIe siècle, il écoute la voix chevrotante du siècle dernier. Ses *Premiers pas de Cupidon* semblent soufflés dans un œil de poudre. Je ne nie pas l'agrément de la couleur. Encore faudrait-il que l'agrément ne servît pas de voile à des formes sans précision. Même pour peindre Vénus et l'Amour on peut garder la dignité d'un art sérieux et ne pas abdiquer les saines qualités qu'on possède. Ces qualités, un portrait de femme d'un bon sentiment les atteste chez M. Faure; il les a montrées il y a

deux ans; il peut s'arrêter sur la pente où il glisse : le gouffre est si près! Quel artiste, je parle de ceux qui se respectent, voudrait suivre MM. Stéphane Baron, Faustin Besson et Voillemot dans les voies inférieures où ils se traînent lourdement à la remorque des plus fades décorateurs du XVIIIe siècle?

M. de Curzon aussi a peint l'Amour, mais sans cesser d'être lui-même, c'est-à-dire un dessinateur ferme et consciencieux. En dépit des tendances industrielles de l'époque, qui voudraient parquer chaque artiste et chaque écrivain en un genre spécial, quelques rares talents savent toucher d'une main également sûre aux différentes branches de l'art. M. de Curzon est de ceux-là; l'activité de son esprit s'accommoderait mal d'une spécialité. « De Curzon se repose... sur un pied, » disaient ses camarades. Paysagiste, peintre d'histoire, de religion, de costumes, d'intérieurs, on le retrouve partout, et toujours à mi-chemin de l'idéal. Le bel adolescent au regard malicieux, qu'il nous montre au fond des bois, guettant une victime, ne réalise peut-être pas complétement le type de l'Amour, tel que les poëtes païens l'ont chanté; on y trouve du moins l'étude sérieuse d'une nature choisie, idéalisée par un sentiment tempéré du beau. Le modelé, finement indiqué, atteint parfois une remarquable justesse. Il est fâcheux que le fond verdâtre sur lequel se détache cette élégante figure fasse valoir les demi-teintes grises de la chair aux dépens des tons plus vifs qu'il absorbe. Le contour, surtout dans les jambes, n'est pas exempt de mollesse; l'ensemble du tableau manque de solidité. La faute en est à ses voisins, plus colorés et plus fermes. Or, comme l'ordre alphabétique a voulu que M. de Curzon ne fût entouré que de lui-même, c'est à lui seul aussi qu'il doit s'en prendre si *Ecco fiori* affaiblit *Au fond des bois.*

Un même goût de distinction correcte rapproche M. de Curzon et M. Bouguereau. *La première discorde,* dont nous donnons la gravure, n'est ni une œuvre irréprochable, ni le meilleur des tableaux exposés par cet artiste. On y doit louer un sentiment délicat, un groupe heureux; mais ce groupe forme un tout compacte, trop étranger à ce qui l'entoure. Entre la peau rose d'Abel et la peau brune de Caïn, entre la peau blanche d'Ève et la toison dont elle couvre à peine sa nudité, j'aperçois des nuances, mais des nuances trop fugitives, là où une opposition serait nécessaire pour rompre l'uniformité de la couleur et rappeler les tons du paysage. Ces trois figures semblent modelées toutes d'une pièce en terre cuite, puis placées en pleine lumière devant une toile simulant un fond de verdure et de ciel. Dans *la Paix,* un bout de draperie bleue jetée sur l'un des enfants raccorde heureusement les chairs et le paysage. En donnant

à Ève, pour toute draperie, une peau de mouton, M. Bouguereau a voulu rester fidèle à la vérité; il n'a pu le faire qu'en violant la loi plus grave de l'harmonie. Quant au sentiment, nous l'aurions voulu écrit avec plus de puissance. Ève pleure des yeux, alors qu'elle devrait pleurer et du cœur et de l'âme, en voyant cette première discorde des deux frères, présage des crimes de l'avenir. Elle a du chagrin, et non pas l'inquiète et profonde douleur, étonnée d'elle-même, qui gonfle pour la première fois un sein maternel. L'expression, en un tel sujet, pouvait prétendre à plus de grandeur; elle y serait arrivée sans exagération, sans compromettre le sage équilibre dont M. Bouguereau s'est fait une loi.

Il y a dans *la Paix* plus d'harmonie et plus de charme, une simplicité plus saine, un plus solide agrément; il y a plus d'originalité dans *Faune et Bacchante*, une certaine grâce maniérée, une expression cherchée et poussée presque jusqu'à la grimace. Le *Retour des Champs* est, au contraire, une de ces études sobres et élégantes que les prix de Rome se permettent, comme une débauche, pendant leurs années d'école. Placez à côté *le Dénicheur* de M. Clément : c'est le même dessin tempéré, le même modelé adouci, la même prudence soigneuse et paisible. Mais M. Clément se relève dans son *Italienne endormie*, qu'un autre eût peut-être nommée une Vénus. Est-ce modestie de la part de M. Clément? ou bien a-t-il compris que la vigueur parfois un peu dure de cette franche étude ne permettait pas de la confondre avec le type idéal de la beauté féminine? Le modelé du torse, par sa solide réalité, sort des habitudes de l'école, autant que le ton à la fois transparent et ferme qui colore la chair.

Les œuvres que nous venons d'analyser portent toutes l'empreinte d'une préoccupation plus ou moins vive de l'idéal, et cette préoccupation suffit à leur donner un air de famille qui prouve qu'elles tendent au même but. Quel est ce but? Quel est l'idéal de l'art contemporain? Il nous est permis dès à présent de poser cette question et d'essayer de la résoudre.

A toutes les grandes époques de l'art, on aperçoit aisément un but commun au plus grand nombre, un idéal que tous les artistes s'efforcent d'atteindre. Le siècle de Léon X a son idéal, le siècle de Louis XIV a le sien. Les peintres du siècle dernier ont su s'en créer un, et, quand il eut renversé celui-là, David en substitua un autre qui a inspiré les grandes œuvres de l'Empire et de la Restauration. Que cherchent, que veulent aujourd'hui les artistes qui se préoccupent de vouloir et de chercher quelque chose? Est-ce la beauté antique? est-ce la grâce voluptueuse? est-ce la majesté et la noblesse? est-ce le caractère? est-ce le

beau absolu étudié dans la nature et recomposé d'après elle? Quant à l'imitation de la nature elle-même, comme elle n'est pour l'art qu'un moyen, et non un but, si un grand nombre de peintres s'en préoccupent aujourd'hui comme en tout temps, il n'y a là qu'une erreur commune à toutes les époques, un malentendu qui ne saurait en aucun cas mériter le nom d'idéal. Ce n'est ni la beauté ni la grâce que cherchent nos peintres, ni le caractère ni la majesté, ou plutôt c'est tout cela à la fois; mais au-dessus de ces idées particulières plane une idée générale qui les groupe et les rassemble, et qui peut être nommée l'idéal de l'art contemporain. Cette idée, c'est la distinction. Produire une œuvre distinguée, voilà pour nos peintres la grande affaire. Dessinateurs et coloristes sont d'accord sur ce point, et feront bon marché de la noblesse et de la grâce, du caractère et du reste, pourvu qu'ils atteignent la distinction.

Or, si je décompose l'idée de la distinction, j'y trouve sans aucun doute le sentiment de la beauté, mais d'une beauté purement relative. En effet, une beauté qui se généralise, qui se maintient égale à elle-même, qui s'affirme avec autorité, perd, ainsi qu'une mode vieillie, le cachet de la distinction. Pour qu'une beauté soit distinguée, il faut qu'une certaine fleur de nouveauté la signale à l'attention; il faut qu'un voile d'agrément l'enveloppe et lui prête un éclat séduisant; il faut que son caractère se ploie à la nécessité présente, se mesure à la taille de ceux qu'elle doit charmer, s'atténue dans une prudente demi-teinte. La nouveauté, l'agrément, la demi-teinte, autant de conditions inséparables de l'idée de distinction, sans lesquelles il n'est pas d'œuvre distinguée, et que l'œuvre distinguée ne possède qu'à la condition de méconnaître l'éternelle, l'immuable, l'absolue beauté.

Tel est pourtant le mirage trompeur auquel se laissent prendre les meilleurs esprits de notre temps. L'un veut être distingué par la pensée, l'autre par l'exécution, celui-ci par le dessin, cet autre par la couleur. C'est le mot d'ordre que se répondent d'un bout à l'autre de l'exposition tous les genres de la peinture : l'histoire et l'anecdote, la religion et le portrait, le paysage, les animaux eux-mêmes, le grand art et l'art bourgeois, tout vise à la distinction. Et notez que la distinction n'entraîne pas l'originalité. Il est un art de parer le commun et le convenu qui leur prête un air de distinction. L'originalité, d'ailleurs, ne marche point sans une franchise qui répugne aux gens distingués. Pour Célimène, Alceste n'est qu'un brutal; les petits marquis ont beau prêter le flanc au ridicule, la distinction les sauve du mépris. Les romantiques d'avant 1830 cherchaient l'originalité à tout prix. Nos éclectiques, corrigés, s'en



LA PREMIÈRE DISCORDE

Par M. Bouguereau.

tiennent à la distinction. Aussi, bien loin de détonner les uns à côté des autres comme des instruments inconciliables, les talents les plus divers de notre époque semblent chanter d'accord, quelque thème qu'ils aient choisi. Leurs voix se fondent en une harmonie douce, mais sans accent, sous la loi de cet idéal de distinction qui semble le diapason normal du Salon de 1861.

Toutefois, en prêtant l'oreille, on parvient à saisir, dans ce concert banal, quelques voix plus accentuées. C'est ainsi que nous avons signalé M. Puvis de Chavannes. D'autres, pour avoir inégalement réussi, n'ont pas tenté un effort moins viril, et ne méritent pas un moindre éloge. Bien des gens passeront devant la *Mort d'Abel* de M. Bonnat, sans daigner y jeter un regard. Beaucoup se hâteront de détourner les yeux de cette toile sombre pour les reposer avec délices sur le *Rêve d'amour* de M. Stéphane Baron. La *Mort d'Abel* est cependant une œuvre d'homme : on voit que l'auteur, nourri aux fortes leçons de Michel-Ange, a cherché la beauté non dans la distinction, mais dans le caractère. Le dessin s'y maintient énergique, le ton solide et vrai; le sentiment y est traduit avec force, non-seulement par l'expression des figures, mais encore par le paysage austère qui les entoure. Le même élan de sincérité puissante a produit *les Belluaires* de M. Bellet-Dupoizat. Cependant ce n'est pas là non plus une œuvre dont on puisse méconnaître les défauts; ils tiennent surtout à l'exécution. Entre la peau satinée d'un petit-maître et les chairs hâlées d'un valet de ménagerie, la différence est grande et veut être marquée; mais si hâlée, si rude que l'on suppose la peau du corps humain, elle reste une étoffe souple, et non point une surface rugueuse comme la croûte d'un rocher ou d'un mur crépi à neuf. Pour peindre l'une et l'autre, les mêmes procédés ne seront pas de mise; les pâtes sèches, les hachures, etc., qui reproduiront à merveille la nature raboteuse du rocher ou du mur, prêteront à la peau une solidité exagérée. Chassériau avait jadis fait un pas dans cette voie fausse; M. Bellet-Dupoizat l'y a dépassé. Et cependant, à côté de ces académies de belluaires dont la dureté blesse le regard étonné de leur caractère de grandeur, la même main a peint des tigres et des lions sans charpente osseuse, des fourrures vides et inertes.

La *Laïs* de M. Bellet-Dupoizat montre avec plus d'évidence ce vice d'exécution. En peignant *les Belluaires,* sa main pouvait s'égarer et prendre la dureté pour la rudesse; mais en un sujet gracieux pareille rigueur devenait un contre-sens. Les Laïs n'ont rien de féroce. Celle de M. Bellet-Dupoizat a de l'élégance, et sa suivante de la grâce. Mais de quelle matière sont donc pétris leurs bras, et de quelle écorce s'envelop-

pent les nus du *Diogène?* L'artiste a dû ici forcer son talent; il a cherché la distinction, comme un simple prix de Rome. Cette contagion parisienne qu'il redoute avec raison, puisqu'il se confine en province, il y a cédé une fois. Espérons que ce sera la dernière. Sur le terrain de l'art distingué, il se trouverait trop distancé par des talents moins vigoureux que le sien, mais plus rompus aux finesses et plus experts aux demi-teintes. Il a mieux à faire. Quelques heures passées à l'Académie de Venise, en lui montrant le soin discret qu'ont toujours apporté à l'exécution les grands maîtres de la couleur, retremperaient sa foi et lui enseigneraient les moyens d'affirmer plus sûrement sa personnalité déjà bien tranchée.

A côté des *Belluaires* de M. Bellet-Dupoizat, placez *les Augures* de M. Gérôme, les poulets à côté des tigres. L'un s'est trompé dans la voie des grandes œuvres; l'autre dans une voie équivoque a réussi. Que d'esprit! quelle finesse! Sans doute, Daumier en deux coups de crayon n'eût pas fait mieux; encore eût-il trouvé, je l'espère, pour le second augure une attitude plus juste que celle d'un homme frappé au ventre ou tourmenté par la colique. Le fini de la peinture nuit ici à l'expression. Le sujet est un éclat de rire, et voilà qu'un pinceau précieux, l'arrêtant au passage, au lieu de le fixer en deux temps, le fige dans un moule glacial de minuties oiseuses et monotones.

M. Gérôme, — on le lui a dit, je crois, on ne saurait trop le lui répéter, — M. Gérôme a en lui-même un terrible ennemi qui paralyse son tempérament d'artiste. Rompu par l'éducation et l'habitude à tous les secrets du métier, s'il met la main à l'œuvre, il rencontre à moitié route son ennemi armé de toutes pièces; cet ennemi, c'est son esprit, un esprit où n'a pris racine aucune idée sérieuse du beau, où flottent au gré du caprice toutes sortes de fantômes étrangers au but véritable de l'art, qui est l'expression de la beauté. Le *Portrait de Rachel*, *Alcibiade chez Aspasie*, *Phryné devant l'Aréopage*, quels sujets plus heureux pour un artiste amoureux du beau? Les trouver était déjà une bonne fortune; les traduire, même dans un sentiment tempéré, un succès certain. Qu'en a fait M. Gérôme? Le succès ne lui manque pas, mais il s'adresse, j'en ai peur, plus au choix du sujet et à l'esprit de la mise en scène qu'à l'expression bien sentie des beautés que le sujet comportait.

De ces trois tableaux, le *Portrait de Rachel* est peut-être l'œuvre la plus sérieuse. Si mince et si dur que soit le modelé de la face, la tête pense, la bouche frémit, l'œil lance un regard sinistre. Le caractère pourrait viser à plus de largeur et de puissance, mais enfin il y a caractère. Un esprit plus droit, plus ferme, plus expansif, eût placé Rachel debout sur ses pieds, regardant en face, animée d'une passion vivante. De

là des lignes simples, un effet grand, une œuvre de style. M. Gérôme a incliné le corps, il a dirigé le regard de côté; dans les lignes courtes et brisées de la draperie, dans le mouvement contrarié des bras et de la tête, il a cherché l'expression de la passion affaissée, du tourment contenu. Il a évité d'être banal, il a atteint la distinction, mais non le style.

Socrate vient chercher Alcibiade chez Aspasie. L'énoncé du sujet en dit le caractère : la sagesse s'interposant entre la jeunesse et la volupté. Dans trois ordres d'idées différents, quoi de plus beau que la chair enivrée de volupté, quoi de plus beau que la nature brillante de jeunesse, quoi de plus beau que le sage parlant au nom de la vertu? Regardez le tableau; tout s'y passe en petit comité. Aspasie est une bonne fille, Alcibiade un bon garçon, Socrate un bon enfant. Le philosophe échange avec son jeune ami une poignée de main à l'anglaise, et, sans plus de frais d'éloquence, il s'en va, si toutefois la fillette, dont le bras droit disparaît dans son épaule, ne parvient pas à le retenir. Mais cette scène équivoque a pour théâtre une terrasse antique où l'ombre d'une tente combat les chaudes caresses du soleil; au fond, le jardin que traverse une esclave égyptienne, et la *loggia* étincelante de blancheur sous un ciel d'azur, cadre charmant et poétique qui attendait d'autres acteurs. Au premier plan, l'œil s'arrête sur un chien d'une exécution irréprochable. M. Gérôme n'a eu garde de l'oublier, il sait aussi bien qu'Alcibiade lui-même ce que vaut la queue de son chien.

L'eau-forte que M. Flameng a gravée d'après la *Phryné* nous dispense de toute description. N'oublions pas que nous sommes à Athènes, et qu'il s'agit d'un tribunal subjugué par l'apparition d'une éblouissante beauté. Le public aussi, spectateur et juge du tableau, veut être ébloui, fasciné, vaincu. Telle est la première, l'essentielle condition du sujet. Est-elle remplie? Je rends justice à l'élégance de cette jeune fille, qui, par un dernier sentiment de pudeur, au moment où tombe son dernier vêtement, se fait un voile de ses deux bras gracieusement ployés. Mais je ne puis voir en elle qu'une femme nue, et non pas une belle femme, et l'impression qu'elle produit sur ses juges, public et tribunal, est aussi celle que produirait une femme, belle ou non, se dépouillant toute nue dans un lieu public, un café, par exemple, ou un théâtre. Parmi les juges, les uns sont curieux, les autres étonnés; l'un sourit avec satisfaction, l'autre lance un compliment badin. La plupart..... Ce qui ne peut s'écrire devrait-il pouvoir se peindre? et n'y a-t-il pas de succès de bon aloi sans l'art de faire rougir les femmes? — Rien de mieux détaillé, d'étudié de plus près que ces physionomies sur chacune desquelles la main la plus adroite a su écrire une expression différente. Toujours est-il

Gérôme pinx.

PHRYNÉ DEVANT LE TRIBUNAL

que pas une n'exprime ni la franche admiration du païen, ni le sentiment délicat du *dilettante*, ni l'émotion puissante d'une âme pure, aucun des effets nobles du beau, rien de ce que l'on s'attendrait à rencontrer chez des Athéniens élevés à la grande école de l'art grec.

La critique doit demander à M. Gérôme un compte sévère du sujet de ses tableaux, parce que lui-même, disciple fidèle de Paul Delaroche, il attache au sujet une très-grande importance. Il le choisit intéressant, curieux par la révélation d'un monde ou d'un pays nouveau, piquant par l'imprévu de l'idée; il a soin de le définir avec la dernière netteté. Ce n'est pas lui qui peindrait un intérieur, un paysage! Le paysage s'effacera derrière le *Hache-paille égyptien*, une curiosité agricole; l'intérieur empruntera son intérêt à la présence de *Rembrandt faisant mordre une plaque à l'eau-forte*. Cette précision exacte à fixer le sens de la composition éclate aussi dans tous les détails : chaque personnage a son expression bien écrite; chaque accessoire devient une formule. Poussin, me dit-on, procédait ainsi, ou à peu près; il s'efforçait de rendre expressives toutes les parties de son tableau. Mais il prenait pour base de l'expression la vérité. En ressuscitant l'antique il voulait peindre ce qui a dû être, étant donné les caractères d'antiquité. M. Gérôme cherche, à côté du vrai, ce qui a pu être, ou plutôt encore ce qui pourrait être si nous étions les anciens. Poussin subordonnait l'analyse à une synthèse générale qui avait pour but l'expression du beau moral. M. Gérôme laisse carte blanche à l'analyse, fait bon marché du beau et surtout de la morale, et se tient pour satisfait si par la précision de sa résurrection factice il a produit un tableau curieux et charmant.

La *Phryné* est sans contredit une œuvre curieuse; elle amuse les oisifs, elle provoque de malins sourires; on en cause tout haut en clignant de l'œil, on en chuchote tout bas en étouffant le fou rire. Jamais tableau de Poussin n'a provoqué semblable gaieté. Charmante, elle l'est aussi par l'imprévu de la composition, par l'élégance du dessin, par l'entente de l'effet lumineux, par la distinction de la couleur. A n'y voir que les qualités techniques, on reconnaît un homme en pleine possession de son art. On critiquera le choix du modèle de la *Phryné*, dont la hanche s'attache trop haut, dont le torse est étroit, dont les jambes manquent de grâce; on regrettera que la forme humaine ne prenne pas sous la main de M. Gérôme un accent plus ferme, plus soutenu; on blâmera la ténuité de l'exécution. Mais quant à la distribution de la lumière, qui circule librement jusque dans les profondeurs de la salle, quant au choix délicat des tons et à l'habile distribution des groupes, enfin quant à la puissance de l'expression, on saluera en M. Gérôme un des maîtres de l'art contempo-

rain. Son talent lui permet d'aborder les plus grands sujets : il l'a prouvé quand il a peint *le Siècle d'Auguste.* Pourquoi va-t-il encore chercher la queue du chien d'Alcibiade ?

Le *Rembrandt* de M. Gérôme passe aux yeux d'un grand nombre pour son meilleur tableau; c'est, à nos yeux, une véritable erreur. Quel mauvais génie lui a soufflé cette fatale inspiration? Là toutes les plus dangereuses qualités de son esprit et de son pinceau sont flattées, caressées, choyées de sa propre main. Un peintre qui aurait voulu donner sa vraie mesure n'y aurait pas mis plus d'amour. Et quelle mesure? celle d'un Miéris ou d'un Gérard Dow! Si les amateurs allaient croire que c'est celle de M. Gérôme? S'ils allaient lui demander des *Chimistes,* des *Marchandes de gibier,* des *Musiciens à la fenêtre,* des *Femmes hydropiques,* des *Cuisinières récurant leur chaudron?* Sans doute M. Gérôme excellerait à toutes ces choses; les amateurs y gagneraient quelques chefs-d'œuvre, ou dits tels : l'art français y perdrait un maître. Voilà ce que je vois dans le *Rembrandt* de M. Gérôme, et c'est pourquoi je ne saurais le louer. Je le déplore comme un malheur.

Quelle erreur aussi que l'*Hercule* de M. Boulanger, peinture lisse et sans force, où le blaireau, terrible niveleur, a satiné avec une fadeur égale la chair et le marbre! Quelles formes assez puissantes résisteraient à cette énervante exécution? Aussi l'*Hercule,* malgré l'exagération de ses muscles, paraît-il vide et soufflé. Je retrouve mieux l'artiste et ses qualités dans *la Représentation à l'avenue Montaigne.* Il a su, d'un pinceau fin et juste, accentuer la physionomie des acteurs et des auteurs de ce passe-temps païen. La couleur laisse à désirer sous le rapport de l'harmonie; les glacis jaunes qui recouvrent les premiers plans, loin de fondre entre eux les tons criards des étoffes, ne font qu'établir une dissonance entre la partie obscure et la partie éclairée du tableau. Je retrouve mieux encore M. Boulanger dans son *Arabe.* Ici, du moins, les formes sèches du modèle s'accommodent de la pâte mince dont il les recouvre; la monochromie de l'effet permet à la couleur de se tenir d'un bout à l'autre dans une gamme d'une extrême finesse. On regrette seulement de revoir là les montagnes de l'Atlas que M. Boulanger a déjà employées ailleurs. Il serait bon d'en avoir de rechange. Les souvenirs de l'Algérie portent bonheur à M. Boulanger; il fera bien d'y revenir. Il n'y revient jamais sans produire une œuvre excellente.

Comme dans l'*Hercule* de M. Boulanger, il est curieux de constater dans le *Samson* de M. Léon Glaize quel triste effet produit en peinture la représentation d'une nature exceptionnelle, telle que celle d'un géant. Le *Polyphème* de Poussin et celui de Decamps ont su éviter cet écueil.

M. Glaize y a donné tête baissée, et cela de gaieté de cœur, car rien ne l'obligeait à faire de Samson un géant ou un colosse. La Bible ne prête à l'ennemi des Philistins aucune qualité physique extraordinaire. « L'esprit de Dieu était avec lui, » voilà toute sa force. M. Glaize, non content de grandir son héros outre mesure, l'a transformé en une sorte d'Hercule à encolure de taureau, à physionomie bestiale. Tout d'ailleurs chez lui concourt à la bizarrerie de la composition, la forme de frise qu'il a adoptée, la multitude de cordes tendues en tous sens dont l'œil démêle à peine le réseau, l'expression grimaçante des figures empruntées aux types les plus étranges de l'Asie et de l'Afrique, l'architecture des édifices, reflet bâtard de l'art égyptien, la fantaisie des ajustements qui reproduit chez les Philistins de l'époque biblique les costumes portés de nos jours depuis Constantinople jusqu'à Khartoum, et depuis Tanger jusqu'à Mossoul. Autant de caprices puérils, autant de témérités d'un goût douteux. Samson, tiré *à dia* et *à hue* par une population en belle humeur, s'avance tout d'une pièce, glissant, comme un colosse de granit, sur les rails que dessinent par terre les ombres portées des cordes. M. Glaize s'est battu les flancs pour créer une œuvre saisissante; il n'a produit, j'en ai peur, qu'une mascarade. C'est ainsi que l'exagération de l'effort conduit tout droit au comique. Le panneau décoratif peint à la cire qu'expose en même temps M. Léon Glaize vise à une originalité de meilleur aloi. Et toutefois il y a loin de là au style. Certes, la peur du banal et du vulgaire est chez un jeune artiste un symptôme heureux, pourvu qu'elle ne dégénère pas en haine du simple. Il pourrait arriver à M. Léon Glaize de sauter à pieds joints par-dessus la distinction pour n'aboutir qu'au baroque.

L'idéal de M. Gustave Doré, si étrange qu'il soit, reste du moins dans les limites d'une poésie élevée; peu s'en faut même parfois qu'il n'atteigne au sublime. Il n'est pas de voie plus scabreuse, plus pleine de piéges et de périls que le fantastique. M. Doré a su y marcher d'un pas ferme et sûr. Ses dessins l'ont depuis longtemps placé au rang des esprits les plus originaux et des plus puissantes imaginations de notre temps. Ses *Saltimbanques* promettaient un peintre; le *Dante aux enfers* ne tient qu'à demi ces promesses. Comme peinture, il existe trop peu; on dirait que l'habitude de dessiner sur bois a gâté la main de M. Doré. L'abus des petits moyens a appauvri son exécution. Autant on le voit hardi et fort quand il s'agit de couvrir de blanc et de noir un carré de buis, autant il s'est trouvé timide en présence d'une grande toile. Les mêmes prodiges anatomiques qu'il eût osés sur le bois, il les a osés sur la toile, mais il n'a pas su les faire valoir par les moyens que la peinture mettait entre ses mains. Il a cherché le même effet, mais il l'a rendu avec moins

d'accent et de puissance coloriste que s'il eût employé le crayon, l'encre de Chine, le blanc de gomme, le grattoir, etc. La figure de Virgile a pourtant une grande et mâle beauté; certains groupes de damnés sont jetés avec une merveilleuse hardiesse; les deux malheureux qui se dévorent le crâne feraient honneur à n'importe quel maître de nos jours. Mais ce qui tendrait à prouver que cette puissance de dessin est plutôt chez M. Doré affaire d'inspiration que de science, c'est la faiblesse, le caractère pauvre et commun de certaines figures. En somme, nous savons infiniment de gré à M. Doré d'avoir osé se placer en face d'une grande toile. S'il n'a pu du premier coup la remplir dignement, il y a semé assez de traits de génie pour qu'on désire le voir à l'œuvre de nouveau.

II

M. LAVILLE, M. MAISON, M. LAZERGES; MM. GIACOMOTTI, MAILLOT, LENEPVEU; MM. RISS, MARQUERIE, LEVOLLE, PICHON, QUANTIN, BERTRAND, MAURICE DE VAINES, CRAUK; MADAME BERTAUT; M. TIMBAL; M. CHAZAL; MM. BRANDON ET CH. MICHEL.

On s'étonne assez volontiers de voir la peinture religieuse faire triste figure aux expositions. A dire vrai, il n'en saurait être autrement; la place de la peinture religieuse est ailleurs. L'art chrétien n'a pas pour but d'orner nos musées, nos palais, nos demeures; sa destination est fixe et précise : il doit raconter aux fidèles les grandes vérités de la foi, et, comme l'éloquence sacrée, il doit les raconter en présence du sanctuaire. C'est sous la voûte des basiliques que résonnera la voix de l'orateur qui porte la parole de Dieu; c'est là aussi que l'art religieux viendra élever l'âme, l'attendrir, la charmer, l'unir à son Créateur par le spectacle du beau surnaturel. Les chefs-d'œuvre qu'a produits en ce genre la peinture italienne avaient tous leur place marquée d'avance dans une église ou dans un oratoire, d'où les événements seuls ont pu les arracher pour en peupler nos musées. Que si l'art italien, si habile à la pratique de la fresque, a cependant ouvert aux tableaux les portes des églises, c'est qu'un grand nombre d'édifices sacrés, construits ou réparés selon les lois

du style de la Renaissance, appelaient, par la richesse de leur décoration intérieure, les tons plus riches de la peinture à l'huile. En France, il n'en peut être de même. Le style ogival, auquel nous devons la plupart de nos temples chrétiens, ne s'accommode guère d'un tel luxe de décoration ni de peinture; on s'accorde aujourd'hui à en proscrire les tableaux. Le clergé des villes où l'art du moyen âge a laissé ses plus admirables monuments ne voit pas arriver sans effroi, tous les deux ou trois ans, la terrible échéance des envois ministériels. Où mettre ces grandes toiles rectangulaires, à cadres dorés, étiquetées « don de l'Empereur? » Il n'y a guère que les églises du midi de la France, filles d'un autre style, ou les paroisses de village, vierges d'un style quelconque, qui acceptent encore avec reconnaissance les largesses officielles. Ailleurs on a pris le bon parti de se passer de peintures, ou de les faire exécuter directement sur le mur, de façon à concourir à la décoration générale de l'édifice.

La vraie peinture religieuse n'est donc pas et ne peut pas être à l'exposition; elle est à Angers, où M. Lenepveu et M. Dauban ont mené à bonne fin la décoration de l'Hospice général, pendant que M. Galembert ornait de peintures la chapelle de Notre-Dame-du-Bon-Pasteur; elle est à Issoire, à Riom, à Bagnères-de-Bigorre, où M. Dauvergne a successivement porté son talent; elle est à Nantes avec M. Le Henaff, à Sainte-Croix-d'Oléron avec M. Romain Cazes, à Saint-Quentin avec M. Laugée, à Marseille avec M. Sublet, à Chailles avec M. Maurice de Vaines et M. Ulysse. A Paris même, c'est dans les églises de Saint-Eustache, de Sainte-Clotilde, de Saint-Séverin, de Saint-Nicolas-du-Chardonnet, de Saint-Gervais, de Saint-Sulpice, de Saint-Philippe-du-Roule, qu'il faut chercher la peinture religieuse. Depuis deux ans, d'importantes décorations murales y ont été achevées par MM. Signol, Bouguereau, Richomme, Bouterwek, Gigoux, Hesse, Jacquand. Naguère encore les travaux exécutés à l'hôpital Lariboisière par M. Matout étaient appréciés ici même de main de maître. La plupart des artistes dont nous venons de citer les noms ont envoyé à l'exposition des dessins ou des esquisses; nous nous proposons de les juger, non-seulement d'après ces dessins, mais d'après les peintures qu'il nous aura été possible de voir. Cet examen fera l'objet d'une étude spéciale, suite nécessaire du Salon.

Ainsi ce serait un lieu commun, voisin du paradoxe, de soutenir que l'art religieux s'en va. Au contraire, aucune époque ne nous montre autant de travaux d'art religieux exécutés simultanément par un plus grand nombre d'artistes distingués. Il y a même entre tous ces travaux un air de parenté qui constitue un style religieux particulier au XIX[e] siècle. Ce qui s'en va, et nous ne songeons pas à le regretter, c'est cette peinture

religieuse banale, entreprise sans objet, poursuivie sans contrôle, dans le seul espoir de la vente à l'État. Que la fantaisie individuelle soit libre de choisir ses sujets en quelque ordre d'idées qu'il lui plaît, on ne saurait y contredire. Jadis cependant l'art religieux acceptait, comme un fait naturel et logique en matière de foi, le contrôle d'une autorité dépositaire de la foi, et il n'avait pas à s'en plaindre, puisque c'est de cette époque que datent ses plus grandes œuvres. A défaut d'une inspiration personnelle, cette inspiration d'emprunt leur prêtait un caractère qui manque trop souvent aux peintures religieuses de notre temps. De là peut-être une des causes de l'infériorité relative de la peinture religieuse.

Les tableaux religieux du Salon de 1861 présentent, à ce dernier point de vue, un certain progrès. Il y en a de gracieux, il y en a de sévères; ceux-ci sont plus imitatifs, ceux-là plus personnels. Quelques-uns osent être dévots, comme si l'artiste pouvait jamais avoir peur de montrer qu'il possède ce qui seul fait les grandes œuvres, la foi de son sujet. Nous citerons d'abord M. Laville et M. Maison. Le premier a su, dans la *Mort de saint Joseph*, allier au style pieux de l'école d'Overbeck une couleur plus agréable que celle du maître; on voit même qu'il a considéré la couleur comme un élément caractéristique du sujet; il lui a donné une teinte mystique et suave, reflet de l'atmosphère divine où s'envole l'âme du saint expirant. Celui-ci s'endort dans le Seigneur avec la satisfaction du juste. Jésus, calme et souriant, semble l'accompagner du regard vers les célestes demeures; Marie s'incline et prie. Ce groupe, d'un sentiment heureux, suffisait pour l'expression pieuse du tableau; M. Laville aurait pu se dispenser d'y ajouter des angelots perdus au sommet du cadre. L'*Apothéose de sainte Geneviève* témoigne chez M. Maison du même désir de faire avant tout une œuvre religieuse. Il a aussi cherché à envelopper ses personnages d'une atmosphère mystique, mais il y a moins bien réussi. Dans la partie supérieure, le dessin, à force de simplicité, devient pauvre, et la couleur fade, à force de douceur. Le groupe de la partie inférieure est d'un ton plus vigoureux; le dessin, mieux soutenu, indique avec finesse la ressemblance des deux prélats, Mgr Affre et Mgr Sibour, et il a su donner à la femme agenouillée, qui représente la ville de Paris, une expression d'aimable piété peu familière à l'original.

La Flagellation de M. Pinel sort des données communes. Ce n'est pas que nous blâmions l'attitude du Christ, attitude toutefois plus empreinte d'un sentiment de dignité humaine révoltée que de résignation divine. La couleur générale est douce à l'œil, et la composition emprunte à la tran-

quillité des lignes un certain caractère de grandeur. Ce que nous ne comprenons guère, c'est, d'une part, que la scène se passe absolument en plein air, sur le sommet d'une montagne selon toute apparence, puisqu'on ne voit derrière les personnages ni fond d'architecture ni fond de paysage; d'autre part, c'est que M. Pinel ait cru devoir déguiser en musulmans les juifs de Jérusalem. Plus d'un bon esprit tombe aujourd'hui dans cette illusion, et M. Lazerges s'est fait un point d'honneur de nous donner le *Christ arabe*, dont il écrit assez bizarrement le nom *Sid-n'Aïssa*, comme si la langue qui se parle à Alger n'était pas un patois aussi différent de la vraie langue arabe que l'auvergnat du français. J'admets jusqu'à un certain point qu'une Rébecca bédouine donne à boire à un Éliézer kabyle : nous sommes au désert où ne pénètrent pas les gravures de mode. Mais est-il vraisemblable que le costume des habitants des villes n'ait pas changé en Orient depuis dix-huit siècles? Les habitudes nouvelles imposées par la religion de Mahomet ont-elles pu ne pas y apporter des modifications notables? Et ces modifications, a-t-on bien le droit de les appliquer précisément aux juifs, dont le costume actuel proteste contre toute assimilation avec les musulmans? Ce réalisme à contre-sens n'ajoute pas un iota à la valeur du Christ de M. Lazerges, mais il compromet *la Flagellation* de M. Pinel.

Ce n'est pas par de pareilles audaces que se signaleraient jamais les prix de Rome qui font à la peinture religieuse l'honneur de s'occuper d'elle. La vérité historique est une loi dont ils s'écartent rarement; rarement aussi les verra-t-on chercher un sentiment plus voisin de la vérité religieuse que de la vérité historique. Nous n'avons rien à ajouter aux critiques très-justes qu'un de nos collaborateurs adressait ici même au *Martyre de saint Hippolyte* de M. Giacomotti[1]. L'étude de femme nue exposée par cet artiste indique un talent moins banal, plus ami de la vérité vraie. M. Maillot a sucé le même lait que M. Giacomotti; il applique les mêmes principes. On peut louer en lui les mêmes qualités : une sage ordonnance, un dessin correct, une couleur convenable. On reconnaît à première vue dans son tableau un saint qui distribue des aumônes; on ne voit pas assez qu'il les refuse aux baladins et aux jongleurs pour les donner aux pauvres, et c'est ce trait de la vie de saint Remi que M. Maillot a voulu peindre. Les figures nues ou demi-nues des malheureux solliciteurs lui ont fourni l'occasion de montrer sa science académique; il y a peut-être abus de draperie chez le saint; dans le fond, M. Maillot s'est

1. *Gazette des Beaux-Arts*, 15 octobre 1860. *Les Envois de Rome*, par M. Olivier Merson.

souvenu du beau soleil de Rome, et des tons riches et harmonieux dont il colore les édifices.

On dirait que M. Lenepveu a voulu secouer les habitudes d'école, et chercher, comme Paul Delaroche, dans l'interprétation des pages de l'Évangile une source d'inspirations nouvelles. Ce n'est pas le Calvaire qu'il a représenté, mais *la Vierge au Calvaire*, c'est-à-dire l'impression produite sur l'âme de Marie par le supplice de son fils. Jésus monte, chargé de sa croix, les degrés du Golgotha; sa mère ne peut le suivre, et tombe évanouie entre les bras de Jean et des saintes femmes. La vérité historique est mise ici de côté : point de foule, un seul bourreau. Au premier plan, le groupe des douleurs; à un plan secondaire, sur un terrain plus élevé, Jésus passant comme une ombre, ou comme un souvenir cruel traverse la pensée. Cette image idéale du Calvaire nous paraît une conception heureuse; M. Lenepveu l'a traduite en un style élégant : dessin, couleur, exécution, marchent de pair chez lui, et le seul défaut qu'on puisse reprocher à cette peinture si bien balancée, c'est un excès de distinction qui en atténue le caractère.

Il serait injuste de passer sous silence d'autres grandes toiles qui annoncent chez leurs auteurs une intention sérieuse de traiter avec dignité les sujets religieux. *La Vierge consolatrice* de M. Riss, bonne composition d'un sentiment élevé et touchant, gagnera à voir ses tons un peu trop vifs assoupis par la pénombre d'une chapelle. M. Marquerie, venu après tant d'autres pour peindre une *Nativité* et une *Assomption*, avait à choisir entre les ressources banales du pittoresque et le caractère de dévotion inhérent aux sujets : il a sacrifié les premières. *Le Crucifiement*, de M. Levolle, montre un homme nourri de bonnes études, sous lesquelles sa personnalité disparaît. M. Pichon aussi rappelle trop ce qu'il a pu apprendre à l'école de M. Flandrin, et pas assez ce qu'il a su mettre dans ses fresques de Saint-Séverin. On reconnaît en M. Quantin un élève dévoué de M. Léon Coignet, si dévoué qu'il n'a pas craint d'emprunter à son maître certaine dalmatique jaune à glands rouges, dont ce dernier habillait le même saint Étienne en l'an de grâce 1827. M. Bertrand, auteur de la *Conversion de sainte Thaïs*, fait honneur à l'école lyonnaise. La *Gazette* a donné la gravure de cet important tableau à l'occasion de l'exposition de Lyon; nos lecteurs n'ont pas oublié les éloges dont il a été l'objet de la part de notre collaborateur M. Paul Mantz. Quant à M. Maurice de Vaines, la composition qu'il a nommée *Notre-Dame de France*, si elle laisse beaucoup à désirer comme exécution, prouve au moins que l'artiste a cherché l'expression d'une pensée individuelle. Enfin madame Bertaut, coloriste sans frein, a déployé, dans une immense

toile, *Jésus montré au peuple*, des qualités viriles, que nous aimerions mieux rencontrer chez M. Crauk, dont le *Baptême de Clovis* ressemble trop à une peinture de femme.

L'art religieux ne s'exerce pas seulement sur les grandes surfaces, on le voit aborder aussi des proportions plus humbles. De décoratif il devient familier, et touche de près au genre. M. Timbal et M. Chazal marquent la transition entre ces deux formes de la peinture religieuse. Fidèle à des dimensions dont Poussin a fourni le type, M. Timbal aborde rarement la figure de grandeur naturelle; mais par l'élévation du sentiment et la gravité du style, il agrandit le cadre où il se restreint. Le *Sermon de sainte Rose de Viterbe* est un tableau d'histoire religieuse traité avec le soin le plus scrupuleux. M. Timbal pousse en effet la conscience jusqu'au scrupule. Il interdit à ses personnages tout mouvement qui pourrait compromettre l'équilibre de leur âme. La foule cependant ne se compose pas seulement de saints : on y compte bien quelques vauriens. La majorité, même honnête, obéit d'ordinaire, en Italie surtout, à un élan de la passion beaucoup plus qu'aux conseils d'une raison pieuse. Que l'évêque, les religieuses, les moines qui écoutent prêcher la sainte, conservent la dignité de leur caractère, rien de mieux assurément. Mais ces seigneurs acharnés à se combattre, ces chefs de parti, ce peuple ardent à épouser leurs divisions, n'est-ce pas en user un peu librement avec la vérité historique que de les supposer si sages, si dignes, si corrects dans l'expression de leurs sentiments? La sobriété touche ici à la froideur. M. Timbal s'est un peu moins contenu pour peindre le *Sculpteur florentin*, et cette aisance lui a réussi. Au style il a ajouté un charme original. Sa couleur aussi, que le *Sermon de Rose de Viterbe* montre en progrès, a acquis plus de force; il lui reste à gagner en transparence, si toutefois le talent de M. Timbal n'est pas, comme cette suave figure de *l'Étude* qu'il a peinte, une muse chaste et modeste, qui oublie volontairement dans le cloître l'art des séductions mondaines.

Avec autant de gravité, mais moins de rigorisme, M. Chazal a traduit en style pittoresque quelques lignes de l'Évangile. Jésus frappe à la porte de Simon avec ses disciples; la femme qui doit arroser ses pieds d'un parfum précieux se prépare à aller vers lui. La cour, d'aspect oriental, où se passe cette simple action, n'a pas les puissantes allures, les tons ardents, les ombres illuminés qu'y eût prodiguées Decamps; mais le dessin est si pur, sans affectation de grandeur, le rapport des figures au paysage si juste, la couleur si tranquille, qu'on prend plaisir à regarder ce tableau. En le regardant, on s'aperçoit bien vite des qualités sérieuses qui s'y cachent sous le voile d'un agrément modeste. Les figures ont un

sentiment religieux plus vrai que dans bien des grandes machines; la femme du premier plan est une excellente étude de costume, d'une tournure qui touche de près au style. Enfin, l'originalité presque sévère de la composition ajoute au charme pittoresque que l'auteur a su répandre sur son œuvre.

Il y a loin de cette œuvre sage et aisée au pénible tableau de M. Brandon, la *Canonisation de sainte Brigitte*. L'air y manque, la lumière vient on ne sait d'où; et cependant on sè sent en présence d'un talent consciencieux qui cherche sincèrement sa voie. M. Ch. Michel y met encore plus de courage. Il en faut, soyez-en sûr, pour livrer aux plaisanteries des badauds deux pages mystiques aussi pieusement méditées, aussi simplement conçues que *la Conversation intérieure* et *l'Entretien intérieur*. La méditation, en élevant l'esprit de M. Ch. Michel, lui a inspiré un mépris trop absolu de l'exécution matérielle. L'art ne vit pas de sentiments abstraits; il est soumis à des exigences qu'il vaut mieux accepter de bonne grâce si l'on veut donner à ses idées la force d'expansion qu'elles peuvent y puiser. Que M. Michel donne à son dessin plus de précision, à sa couleur un peu plus d'artifice, mais qu'il se garde de perdre cette fleur de sentiment chrétien qui doit devenir son originalité.

III

M. BIN, M. MAZEROLLE, M. EUG. DEVÉRIA, M. MAGAUD, M. BAUDRY, M. ÉM. LAFON.

Que dirait Louis David si, revenant au monde et parcourant le Salon de 1861, il découvrait chez un si petit nombre d'artistes les préoccupations grecques et romaines, nourriture obligée des peintres d'histoire de son temps? Aujourd'hui la peinture d'histoire a agrandi ses cadres. Le romantisme lui avait ouvert le moyen âge et les temps modernes; le réalisme l'a introduite dans le monde contemporain; la science étend chaque jour son domaine. Quelques fidèles s'obstinent encore à feuilleter Plutarque, Tite-Live ou Tacite; les inspirations qu'ils y puisent ne sont ni les mieux goûtées du public ni les plus favorables au déploiement du talent. Si désintéressé que l'on suppose l'artiste, on ne saurait admettre qu'il ne se préoccupe pas de la destination de son œuvre. Les peintures religieuses vont droit aux églises; les pages empruntées à l'histoire nationale peuvent orner les salles d'un palais ou d'un hôtel de ville. Les tableaux

de l'histoire grecque ou romaine n'ont d'autre asile que les musées. Or, les musées ne se remplissent que par l'intermédiaire du gouvernement ou des municipalités, et, comme les municipalités n'évitent rien tant que d'acheter des toiles de quelque importance, il s'ensuit que les peintres d'histoire ancienne n'ont qu'une seule chance de vente, qu'un seul acheteur, l'État. Quant aux amateurs, il n'y faut pas compter. Les gravures de l'école de l'empire, trop répandues par le commerce, leur ont donné une juste horreur pour tous les Harpocrate et les Marcus Sextus du monde. Notez que l'industrie, en s'emparant de ces sujets, a achevé de les discréditer. Les héros grecs et romains ne nous apparaissent que comme des déserteurs, échappés de pendules hors de mode.

L'État, de son côté, se demande sans doute s'il est bien utile de tapisser les musées de tableaux grecs ou romains. Objectera-t-on l'utilité des grands exemples? Mais il est avéré que la plupart de ces exemples fameux pourraient bien procurer à leurs imitateurs de petits démêlés avec la justice ou la police pour le moins. Il ne manque pas, dans l'histoire des sociétés modernes, de traits plus dignes de nous servir de modèles, parce qu'ils sont animés de l'esprit nouveau de ces sociétés, l'esprit chrétien. L'intérêt de la morale écarté, reste l'intérêt de l'art. Certes, l'antiquité demeure pour l'imagination une mine inépuisable; elle fournira toujours au grand art des sujets d'une incomparable poésie; elle possède une langue noble et pure, merveilleusement propre à l'expression du beau. L'art de tous les temps sera forcé d'y recourir, quand il voudra s'élever de la réalité à l'idéal. Mais l'histoire proprement dite, les faits positifs des annales grecques ou romaines offrent-ils plus de ressources de beauté que les faits de l'histoire moderne? Si les exigences du costume y sont autres, elles n'en existent pas moins. Les progrès de la science archéologique les rend de jour en jour plus étroites; il n'est plus permis de les méconnaître et de s'y soustraire. On sait aujourd'hui que les anciens n'étaient pas si déshabillés qu'on a voulu les peindre. L'abus du nu devient un véritable abus, voisin du ridicule.

Cette situation précaire faite à la peinture de l'histoire ancienne par les circonstances, ou plutôt par le progrès des mœurs, n'est pas de nature à la rendre très-populaire parmi les artistes de nos jours. Si donc Louis David revenait au monde et cherchait au Salon les continuateurs de son système, il lui faudrait allumer sa lanterne, car les peintres historiens y apparaissent bien peu nombreux. Encore dans le nombre ne consentirait-il à en reconnaître qu'un, assez fidèle aux traditions classiques pour n'avoir pas reculé même devant la main en fourchette. Le sujet choisi par M. Bin, « *Pœte, non dolet!* » aura toujours quelque chose

d'odieux ou de ridicule. On ne comprend guère la distraction de ce mari qui laisse sa femme se tuer sous ses yeux et qui se retourne juste au moment où c'est fini. M. Bin ne s'est pas préoccupé de sauver la fausseté de la situation; il a dessiné en toute conscience ses personnages, leurs vêtements, les accessoires, l'architecture, selon la formule. Évitant avec soin tout parti pris de clair-obscur qui eût pu le confondre avec les coloristes, il a modelé dans le plein jour de l'atelier les deux personnages principaux, sans rompre, par aucun sacrifice, la continuité des tons dont il avait à peindre les draperies, et ces tons ne sont pas d'une qualité tellement fine qu'on doive s'applaudir de les voir recouvrir de grandes surfaces.

Le sujet d'*Éponine implorant la grâce du Gaulois Sabinus* a mieux inspiré M. Mazerolle. Il est vrai que M. Mazerolle ne ressemble en rien aux pâles formalistes chez qui se perpétue la tradition de l'école de David. Coloriste brillant, sa *Vénus* laisse déjà deviner ses tendances; mais une petite frise décorative dans le goût pompéien indique aussi que M. Mazerolle n'est pas aussi mauvais dessinateur que les dessinateurs le voudraient pour lui. Un jour il a pensé à se servir, après tant d'autres, de ce moule banal : il y a jeté une idée piquante, *Diogène à la recherche d'un homme,* et la façon originale dont il l'a traitée prouve qu'il connaît aussi bien que pas un les recettes d'un genre mis par la mode à la portée de tous. Dans *Éponine et Sabinus,* M. Mazerolle semble avoir développé ce double caractère de son talent. Il s'y montre plein d'égards pour les sévères lois du dessin, plein d'amour pour les célestes magies de la couleur. La composition, animée d'un grand nombre de personnages, s'ordonne sagement, pendant que la couleur ne recule devant aucun éclat pour faire étinceler la lumière et briller le clair-obscur. La qualité rougeâtre du ton et la transparence forcée des ombres ne sont, je le veux bien, que des réminiscences de Rubens et de Jordaens. Mais enfin, personnelle ou non, cette couleur, habilement employée, n'empiète pas hors de son domaine; elle ne s'étale pas à plaisir, elle se contente d'aider à l'expression dramatique. En un mot, la scène entière se tient autant par le ton que par le caractère. Ces mérites suffisent pour assurer à M. Mazerolle le premier rang parmi les peintres d'histoire du Salon.

Ce n'est pas sans surprise que nous avons retrouvé à l'exposition de 1861 le talent de M. Eugène Devéria aussi ardent, aussi convaincu, aussi jeune qu'il put se montrer au Salon de 1827. Trente-quatre ans se sont écoulés depuis le succès de la *Naissance de Henri IV,* et M. Devéria, avec une bonne foi qui lui fait honneur, ose du même pinceau roman-



CHARLOTTE CORDAY

Par M. Paul Baudry.

tique peindre la *Réception de Christophe Colomb par Ferdinand et Isabelle.* Pense-t-il que le public n'a pas changé? Et lui, se croit-il toujours le même? N'a-t-il rien perdu de cette finesse d'expression et de physionomie, de ce charme du clair-obscur que nos pères se plaisaient à louer en lui? Le *Christophe Colomb* est le frère de *Henri IV*, mais de loin seulement. Il lui reste l'éclat audacieux de la couleur, l'art de juxtaposer sans sacrifice les tons les plus riches et les plus chauds, et de faire chatoyer sans papillotage toutes les nuances du prisme. Le public cependant, qui n'entend parler que de tons rompus, qui voit M. Monginot proclamé coloriste parce que sa palette lugubre habille de demi-deuil les productions les plus brillantes de la nature, les fruits et les fleurs, et le soleil lui-même, le public de 1861 reste bouche béante devant le *Christophe Colomb* qu'eût applaudi le public de 1827; il se demande d'où peut sortir une peinture si fort en dehors de ses habitudes, et il se hâte de chercher au catalogue le nom du novateur. Novateur en effet, mais novateur attardé : le gris règne aujourd'hui et ne permet plus les émeutes. Pour nous, au milieu des débauches funèbres de MM. Feyen-Perrin et consorts, la rencontre d'un romantique fidèle à sa foi disparue nous a saisi et presque ému, comme si un accord imprévu s'échappait tout d'un coup au milieu de la nuit d'un orchestre sans musiciens.

Les quatre grands tableaux exposés par M. Magaud se rapportent à des époques différentes. Celle qui l'a le mieux inspiré paraît être le XVIe siècle. Il avait à caractériser en quatre sujets la *Philosophie*, l'*Agriculture*, le *Courage civil* et la *Musique*. En choisissant comme types du courage civil les échevins marseillais pendant la peste de 1720, il eût été plus rationnel de les montrer au milieu des pestiférés, debout sur la brèche, que de les réunir autour d'un tapis vert, délibérant avec le calme d'un conseil municipal consulté sur une question de voirie. Les qualités tempérées de M. Magaud se sont trouvées plus à l'aise pour représenter Palestrina offrant au pape sa Messe de Marcel. Ici du moins la lumière et l'air abondent; l'expression des têtes, mieux étudiée, caractérise avec intelligence les acteurs de la scène; les tons vifs des étoffes, abordés plus franchement, se fondent en une harmonie claire, d'un effet agréable.

De tous les tableaux d'histoire du Salon, nul ne parle plus vivement aux regards de la foule que la *Charlotte Corday* de M. Baudry. Nul aussi n'a provoqué dans la critique des jugements plus contradictoires, des discussions plus animées; c'est pourquoi la *Gazette* en offre la gravure à ses lecteurs. A propos de cette peinture, on a fait de la topographie, on a fait de la politique, on a été jusqu'à pleurer

....sur ce pauvre Holopherne
Si méchamment mis à mort par Judith.

Au milieu du bruit, la question d'art s'est trouvée oubliée ou méconnue. Cependant il n'est pas ordinaire de voir un artiste, signalé jusqu'à ce jour par d'heureux emprunts à l'idéal religieux et à l'idéal mythologique, descendre de ces hauteurs pour ramasser dans la plus triste réalité des faits presque contemporains un drame sanglant, et employer à l'expression de ce drame tous les moyens, grands ou petits, que le réalisme met entre ses mains. Comme le talent, sauf de rares exceptions, ne peut s'abdiquer complétement lui-même, il résultera d'une telle tentative une œuvre de talent. On reconnaîtra le jeune maître (M. Baudry a peint des portraits qui lui méritent ce titre) à l'habileté de la mise en scène, à l'art avec lequel il distribue la lumière, précise l'effet, associe les tons, combine les mouvements et l'expression des physionomies. Ces qualités, sans lesquelles un tableau n'existe pas, il reste à savoir dans quel degré de force et de justesse elles ont été employées pour concourir à la beauté, seul résultat plausible d'une œuvre d'art.

On a voulu faire à M. Baudry un mérite en quelque sorte archéologique des détails de sa mise en scène. Nous croyons que les érudits de l'avenir qui voudront savoir la vérité sur l'assassinat de Marat, au lieu de la demander à M. Baudry et aux livres de M. Michelet, la chercheront dans le *Moniteur* et dans les gravures du temps. Or, les gravures du temps les convaincront que le peintre a légèrement modifié non-seulement la forme de la baignoire en sabot, ce que nous ne songerions pas à lui reprocher, mais le costume même de Charlotte, et qu'il a introduit au milieu de la scène un personnage non inscrit au procès-verbal, la chaise, dont nulle part il n'est fait mention. Le *Moniteur* et tous les témoignages contemporains, sans oublier le *Journal de Wille*, leur apprendront que Marat a été frappé vers le soir, ce qui leur rendra suspecte la lumière blanche dont M. Baudry a inondé son tableau. Quelques-uns, plus curieux, voudront savoir peut-être en quel quartier de Paris s'élevait la maison du conventionnel, et, découvrant qu'il demeurait rue de l'École-de-Médecine, s'étonneront qu'un pareil bouge ait pu s'éclairer d'un jour aussi pur, digne tout au plus de nos nouveaux boulevards. Enfin, s'il en est qui connaissent la gravure de Morel, ou, plus heureux, le tableau de David, *Marat expirant*, ils se demanderont comment le jeune maître de 1861 a osé donner à Marat la peau blanche d'un honnête bourgeois, alors que tous les traits dont l'a peint David, et il l'a peint d'après nature, indiquent une nature d'homme du peuple. Que si, poussant plus loin l'ana-

lyse, ils veulent se rendre compte du mouvement et de l'expression de Charlotte Corday, ils remarqueront avec surprise que la main droite, qui, pour frapper, a dû tirer le couteau du corsage où il se cachait, alors qu'elle répète machinalement ce mouvement nerveux, s'apprête à dégaîner, comme ferait un officier de cavalerie ou un traître de mélodrame. Quant à l'expression, au lieu de cette stupeur commune à tous les criminels qui semblent s'écrier : « Qu'ai-je fait ! » se souvenant de l'accord unanime des contemporains à constater que Charlotte n'eut pas un seul instant l'horreur ni le remords de son crime, ils regretteront de ne pas lire sur le visage de l'héroïne les sentiments qu'un poëte du temps résumait en ces vers énergiques :

...... Va, tyran furieux,
Va, cours frayer la route aux tyrans tes complices;
Te baigner dans le sang fut tes seules délices :
Baigne-toi dans le tien, et reconnais des Dieux!

Pour nous, de telles questions nous touchent médiocrement; nous nous bornerons à deux remarques. Que M. Baudry s'amuse à écrire sur la carte de géographie placée au fond de la pièce les noms des anciennes provinces françaises avec une science de la lettre typographique dont un prote serait jaloux, c'est affaire à lui; rien ne l'empêchait d'écrire aussi les noms des capitales, des bourgades, des hameaux, etc. On voudra bien excuser notre dessinateur de n'avoir pas reproduit de telles finesses; le travail sommaire auquel il s'est borné indique suffisamment une carte de France. Le même travail eût suffi à M. Baudry, dont le tableau ne perd pas un grain de sa valeur d'art à se présenter ici veuf de ces prétentions puériles. Je me trompe, il y a là plus qu'un jeu puéril; on ne joue pas avec la perspective aérienne. Si de tels détails m'apparaissent aussi précis à une telle distance, à plus forte raison ceux des premiers plans doivent-ils se montrer reproduits avec la plus scrupuleuse fidélité; de là nécessité absolue d'indiquer les bosselages et les gerçures de la baignoire, les pores du carreau, etc. C'est l'inflexible loi du trompe-l'œil. M. Blaise Desgoffe n'a garde d'y manquer. Chez lui, si l'aiguière du second plan est à prendre avec la main, le tapis placé au bord du tableau est à mettre le nez dessus. De même, dans la curieuse *Déposition de croix* de Quintin Messys que l'on voit au musée d'Anvers, le naïf forgeron s'est plu à compter et à peindre poil à poil les cheveux et la barbe des personnages des premiers plans, avec la même rigueur et le même soin qu'il employait à figurer tous les plis, tous les accidents de la peau des personnages plus éloignés. A distance, rien ne s'aperçoit, chaque détail reprend

son plan, comme dans la réalité. Puisque M. Baudry se soumettait de gaieté de cœur à une besogne de même nature, il devait y apporter la même égalité de conscience, à l'imitation de M. Montessuy qui passe un mois à peindre un tablier.

M. Baudry a trop d'esprit pour prendre au sérieux ces minuties; il se rit sans aucun doute des singuliers éloges qu'il s'entend décerner. Il a voulu peindre un tableau d'histoire, et, comme il sait qu'il n'y a pour le peintre d'histoire qu'une vérité, la vérité morale, c'est celle-là aussi qu'il a cherchée. Tout son tableau se résume dans la physionomie et le geste de Charlotte; le reste ne figure qu'à titre d'accessoire. L'expression de Charlotte est-elle juste? est-elle belle? Il ne s'agit pas de justesse réelle. Le spectateur le plus naïf ne prendra jamais un tableau d'histoire pour un procès-verbal; ce dernier lui sera un guide-âne pour se faire une idée du fait. Le tableau doit lui présenter l'idée même, le caractère de l'action. Or, l'action est-elle un assassinat ordinaire? Charlotte croit accomplir un acte héroïque; elle est venue délivrer sa patrie d'un tyran, elle l'a fait, elle est heureuse. Il faut que ses yeux le disent, que sa bouche le raconte. Voilà la vérité historique, la seule qu'une figure de Charlotte Corday puisse et doive exprimer. Et la preuve que cette expression est la seule juste, c'est qu'elle est la seule belle. L'assassin, homme ou femme, qui donne un coup de couteau, ne m'inspire que de l'horreur. Le héros, même quand il se trompe, s'empare de mon admiration et de ma sympathie : il est beau.

M. Baudry s'est fait sans doute à lui-même tous ces raisonnements; il en a tenu compte, nous nous plaisons à le reconnaître, mais non pas autant qu'il aurait fallu pour la dignité de son œuvre. Il est permis à une vignette, à une image, de rester terre à terre : la peinture d'histoire, sous peine de perdre son nom, doit s'élever jusqu'à l'idéal.

C'est là le grand écueil des sujets empruntés à l'histoire contemporaine; nous nous trouvons encore tout près des faits. Le procédé de généralisation nécessaire pour arriver à l'idée mère de ces faits, à l'idéal, devient une difficulté véritable sous laquelle il est rare que l'artiste ne succombe pas. Tout l'empêche de s'élever, tout le retient terre à terre. Non-seulement les événements le touchent, mais les objets mêmes, témoins de ces événements. Rien d'étonnant alors qu'il s'amuse à les peindre et qu'il fasse consister dans la reproduction littérale des objets la peinture des faits historiques. Quelques hommes seulement ont su dominer à ce point leur époque qu'ils l'ont idéalisée pour ainsi dire de force. C'est ainsi que Gros, avec une anecdote de la peste de Jaffa, a créé un tableau d'histoire de premier ordre.

Les événements dont la Syrie vient d'être le théâtre inspireront sans aucun doute, dans l'avenir, des pages sublimes. On a vu les passions déchaînées des persécuteurs atteindre à un degré de violence inouïe, les souffrances des victimes dépasser toute imagination. L'artiste qui, placé à une juste distance de ces faits, pourra les embrasser d'un coup d'œil, et qui, les résumant dans un épisode caractéristique, saura rattacher cet épisode à l'idée dominante, la lutte du christianisme et de la barbarie, celui-là fera un beau tableau d'histoire. Le tort de M. Lafon est de l'avoir tenté trop tôt, son mérite est d'avoir vu le but où il fallait tendre. Les Druses, aidés des Turcs, ont envahi une église maronite; on égorge les hommes, on s'empare des femmes, on écrase les enfants. Un cavalier préside au massacre. Des fanatiques ont forcé le sanctuaire; ils ravagent l'autel; près du cadavre d'un prêtre décapité ils foulent aux pieds les saintes hosties. Au loin on se bat, et l'incendie s'allume pour consommer l'œuvre. Que de choses! et pourtant la toile semble vide. C'est que le peintre, embarrassé de trop de faits, a voulu les exprimer tous le plus économiquement possible, avec un ou deux personnages; aucun ne domine, aucun n'assume sur sa tête la responsabilité du sujet. Les idées, trop pressées, et mises également en évidence, papillotent au lieu de se rassembler. L'exécution, d'ailleurs, porte la trace d'une précipitation fébrile qui n'a pu terminer de façon à donner à chaque détail sa valeur vraie. M. Lafon est un homme d'un talent sérieux : il a fait ses preuves à Saint-Sulpice. Dans ses *Massacres,* il a déployé une vigueur, une passion peu communes. Il y a tel groupe très-heureusement conçu, le groupe central par exemple, telles parties peintes de main de maître, entre autres le vieillard maronite étendu au premier plan. Il y a tous les éléments d'une œuvre forte. En reprenant ce tableau, M. Lafon liera davantage les acteurs de ce drame tumultueux, il simplifiera certains mouvements tourmentés, il glacera certains tons vineux, il mettra une différence entre le reflet rose de l'incendie et la chair rose de l'enfant qu'un Druse s'apprête à lancer contre terre; en un mot, il établira entre les parties diversement coloriées de la toile un accord qui leur manque. L'œuvre en vaut la peine. Ce sera, en attendant l'œuvre idéale de l'avenir, une bonne peinture provisoire des *Massacres de Syrie,* comme les batailles qu'on nous peint sont les représentations provisoires de nos faits d'armes les plus glorieux.

LÉON LAGRANGE.

VAN EYCK ET STUERBOUT

AU MUSÉE DE BRUXELLES

Les acquisitions que le gouvernement belge a faites à la vente Van den Schrieck ne sont pas les plus importantes de ces derniers temps. On semble enfin être convaincu que les musées ne sont jamais assez riches, et que les plus grands sacrifices doivent s'accomplir pour garder dans le pays les chefs-d'œuvre consacrés. Depuis vingt ans, que de tableaux de premier ordre ont été dispersés par toute l'Europe, et sont allés s'accrocher aux murailles mal disposées des galeries particulières, où ils ne sont plus visibles que pour un petit nombre de privilégiés! Tout gouvernement devrait avoir un homme de confiance, un savant exclusivement chargé d'assister à ces ventes de collections particulières, si communes aujourd'hui. C'est un devoir social aussi, ce travail pieux qui consiste à rassembler les œuvres glorieuses de nos aïeux pour les exposer aux yeux des jeunes artistes comme les produits du génie national. La vue des naïves inventions des maîtres gothiques, tout aussi bien que les splendeurs un peu décoratives de l'école de Rubens et que les compositions familières des Jean Steen et des Terburg, suffit pour réchauffer l'émulation attiédie des faibles et pour relever de leur abattement les désespérés.

Un musée est surtout une bonne école lorsque les talents les plus divers y sont réunis. L'œuvre d'un seul homme, qu'il soit Rembrandt ou Raphaël, serait dangereuse aux tempéraments les plus énergiquement trempés; elle aurait une influence trop directe sur l'individualité; elle s'emparerait trop vivement des facultés encore à l'état de germe et les composerait bientôt des qualités superficielles et surtout des défauts du maître exclusivement admiré. La réunion des différentes manifestations du génie humain laisse au contraire dans une sorte de trouble le cerveau qui s'en est empreint; les études ne peuvent s'y condenser que si le

moi se dégage peu à peu de cette quantité d'impressions passionnées qui l'ont d'abord accablé, et l'ordre ne se fait qu'à la suite d'un grand effort tout personnel.

Pour se compléter, pour offrir aux artistes des échantillons des principales écoles de l'Europe, le Musée de Bruxelles devra acquérir encore bien des tableaux; il ne faudra donc laisser passer aucune vente sans y envoyer un chargé d'affaires avec un crédit sérieux. Pour les petits peuples dont la gloire consiste surtout en travaux pacifiques, un envoyé officiel me paraîtrait au moins aussi honorable s'il s'occupait autant d'art que de politique.

Non-seulement les écoles italiennes, et surtout les écoles allemande, espagnole et française, sont mal représentées au Musée de Bruxelles, mais les grands artistes du pays n'y ont point tous des œuvres dignes d'eux. A côté de Rubens, de Jordaens et de Van Dyck, qu'on pourrait juger là assez consciencieusement[1], il n'y a ni Memling, ni Quentin Matsys; cette lacune est d'autant plus regrettable que la pléiade gothique y est assez intéressante. Il n'y avait point non plus de Van Eyck; le tableau l'*Adoration des Mages*, qui lui est attribué, n'appartenant pas au grand peintre de Maas-Eyck, s'il faut en croire l'opinion des connaisseurs les plus savants. Heureusement le Musée de Bruxelles vient d'acquérir deux volets des Van Eyck, deux des plus étonnants morceaux de peinture qui aient été faits au xve siècle, alors que le mysticisme catholique était autant une loi qu'un effet de la croyance religieuse.

Ces volets, représentant *Adam* et *Ève* complétement nus, dans les dimensions de petite nature, ont fait partie du célèbre tableau *l'Agneau pascal*, exécuté sur la commande de Josse Vydt, seigneur de Pamèle, pour orner une chapelle achetée à la fabrique de l'église de Saint-Bavon, à Gand, et qui servit de sépulture à la famille des seigneurs de Pamèle. L'auteur de l'*Histoire des Peintres brugeois* nous apprend en outre que dans cette même chapelle Hubert van Eyck et sa sœur Marguerite reçurent « l'hospitalité de la mort. »

Déjà la plus importante composition des frères Van Eyck avait été mutilée par une vente faite à M. Lambert Nieuwenhuys des six volets qui recouvraient le panneau principal, et qui se trouvent aujourd'hui au Musée de Berlin, d'où sans doute ils ne sortiront plus jamais[2]. Ceci seul

1. Il y manque cependant un beau portrait de Van Dyck, celui que possède le Musée étant de second et même de troisième ordre dans l'œuvre de ce maître distingué.

2. C'est en 1815 que ces volets ont été acquis par M. Nieuwenhuys, qui en donna, si je suis bien informé, 6,000 francs, et qui les revendit à un marchand ou amateur

prouverait que les chefs-d'œuvre de l'art qui ornent les églises de Belgique sont regardés comme une valeur banale, qu'on réalise dans les moments de pénurie. *Adam* et *Ève* étaient depuis longtemps cachés aux yeux des fidèles; on les avait relégués dans quelque salle obscure, craignant sans doute que leur nudité n'éveillât des pensées antimystiques dans l'âme des dévots modernes, bien plus pudibonds que ceux du xv[e] siècle. C'était d'ailleurs une « valeur » qui ne produisait rien, puisqu'on ne pouvait l'exhiber pour une pièce de monnaie, comme on fait de tous les bons tableaux, dans la plupart de nos églises. Jamais le gouvernement n'a fait d'acquisition meilleure[1].

Les deux figures sont étroitement emprisonnées dans leur bordure de bois doré, qu'elles touchent des épaules et des coudes. *Adam* est tourné de trois quarts à gauche, *Ève* de trois quarts à droite; de sorte qu'ils se regardent. Ève, de la main droite levée à la hauteur des seins, montre à Adam le fruit défendu, que Van Eyck a figuré par un petit ananas; de la main gauche, qui tient une branche de figuier, elle voile ses parties sexuelles. Adam imite ce geste pudique avec la main droite, — ce qui est une faute, puisque jusqu'alors les deux époux ignoraient qu'ils fussent nus, — tandis que la main gauche est portée vers le haut du torse avec un peu de malaise, comme si l'artiste avait voulu indiquer par là un refus doux et momentané. Au-dessus de chaque figure, dans les demi-ogives des volets, sont peints deux sujets en grisaille, représentant, du côté d'Ève *le Meurtre d'Abel*, du côté d'Adam *l'Holocauste* offert par les deux frères. Dans la bordure inférieure des volets, on lit sous les pieds d'Adam : ADAM NOS Ī MORTE P̄CIPITAT; sous les pieds d'Ève : EVA OCCIDENDO OBFVIT. Lorsque les volets sont fermés, la partie supérieure de l'ogive, divisée en deux, renferme les sibylles de Cumes et d'Érythrée. Sous la sibylle de gauche, le peintre a représenté la vue d'une rue de Gand, prise de l'intérieur d'une habitation ou même de l'intérieur de l'église de Saint-Bavon; sous la sibylle de droite, l'intérieur continue, et on y voit une niche gothique très-fleurie dans laquelle est suspendue une sorte de bouilloire en bronze, et dessous une cuvette de même métal, tandis qu'à côté est accroché un linge blanc qui servait sans doute à essuyer les mains des prêtres.

anglais pour la somme de 100,000 francs. Le Musée de Berlin les a payés en dernier lieu 450,000 francs. Quoique je tienne ces détails de bonne source, je ne les garantis point, ces sortes de légendes se trouvant souvent mêlées d'erreurs en circulant dans le public.

1. En échange de ces deux volets, le gouvernement donne à la fabrique de l'église de Saint-Bavon les copies de *l'Agneau pascal* faites par Michel Coxie, et qui, dit-on, sont fort belles.

Ces deux panneaux ont dû être recouverts d'inscriptions, et sans doute les contemporains des Van Eyck y ont lu l'*Ave Maria* tout entier; deux ou trois mots, écrits en lettres gothiques dorées, brillent encore sur le volet de gauche : PLENA D̄US TECUM...

Les deux figures d'Adam et d'Ève sont exécutées dans cette manière à la fois large et sèche qui caractérise les maîtres du xv[e] siècle. Adam paraît avoir vingt-cinq ans; il porte longs sa barbe et ses cheveux noirs. Il est maigre et nerveux; il y a un peu d'inquiétude dans sa physionomie, et surtout dans son front, où le mouvement des sourcils imprime de petites rides tourmentées. Il est élégant, mais point distingué; l'artiste a copié son modèle, quelque joli ouvrier complaisant. Ce n'est ni le premier homme, ni l'homme allégorique; c'est un homme quelconque. Certes, en imagination, Van Eyck, comme nous, s'est représenté Adam plus vigoureux, plus noble, dans la splendeur de sa force et de sa beauté; mais voir dans la chambre obscure de l'imagination le beau poëme, et l'exécuter sur toile ou sur bois, sont deux créations bien différentes. Il faut admirer la force d'âme de ces artistes pour ainsi dire primitifs, qui, craignant les déceptions des recherches idéales, s'en sont tenus à la réalité positive.

Ève aussi n'est point belle; ses bras sont maigres, son ventre est gros; sa physionomie est vulgaire, bien que les enthousiastes croient y voir des beautés qui n'existent que dans leur admiration pour le maître, et qui aveuglent leur jugement. La poitrine, les seins, sont très-purs de forme; la main gauche, qui tient les feuilles de figuier, est fine et distinguée; la main droite est plus lourde. L'ensemble, malgré les dimensions du ventre, est élégant; et on y voit surtout une femme jeune qui n'est plus chaste ni même réservée : c'est le modèle! Ah! si Van Eyck avait pu choisir parmi les belles Brugeoises! Mais sans doute les femmes, dans cette ville toute catholique, ne se prêtaient point au caprice même des grands peintres, et Van Eyck dut se servir de quelque fille à ceinture dorée, choisie entre les moins détruites par « l'amoureuse merci, » et en faire son Ève telle quelle, non sans beaucoup s'attrister de n'avoir pas des éléments plus complets.

Ces premiers époux sont d'une couleur dorée extrêmement vigoureuse, et qui rend gris et ternes les tableaux voisins. Rembrandt lui-même ne ferait point pâlir cette peau brune et brillante, sous laquelle le sang circule malgré la rigidité du modelé. Tout l'artifice mis en pratique pour arriver à cette belle lumière chaude consiste en un fond neutre, presque noir, mais où l'air circule encore, bien que ses limites soient resserrées dans l'étroit panneau. Vue de près comme de loin, l'œuvre est finie, et les artistes trop inquiets du procédé cherchent en vain comment ont été peintes

ces deux figures vivantes. Van Eyck ne dit pas son secret, et pour une bonne raison : il n'en avait point. Il peignait sans s'occuper ni de glacis ni d'empâtement, et continuait son travail avec la même patience jusqu'à complet épuisement de l'observation. Un enfant ne serait pas plus naïf. Adam a les jambes velues : chaque poil est dessiné avec une conscience qui donne envie de rire; mais tout ce détail ne gâte en rien l'ensemble, et on reste debout devant ces deux volets, admirant, pensif, charmé. On se sent devant une œuvre d'homme, œuvre consciencieuse et austère comme les créations de Michel-Ange ou de Dürer, bien qu'elles soient d'un caractère tout autre, et qui n'arrive presque à la grandeur qu'à force de simplicité et de sérénité. Il n'y a point là de ces audacieuses contorsions qui étonnent au premier aspect par quelque chose de théâtral. C'est le génie dans sa gaucherie primitive, et l'on pourrait dire dans sa sublime niaiserie. L'art balbutie encore; sa langue n'est point parfaite; mais qu'elle est musicale en ses harmonies un peu monotones, et que les mélopées de ce temps de ferveur ont des qualités touchantes pour qui aime plus le vrai que le conventionnel !

Les deux sujets qui remplissent les angles supérieurs des volets, au-dessus d'Adam et d'Ève, *l'Holocauste* et *le Meurtre*, sont finement exécutés dans ce sentiment de réalité qui fait la gloire des artistes du xv[e] siècle. Au-dessus d'Adam, Abel élève vers le ciel la brebis choisie pour le sacrifice; derrière lui, Caïn s'apprête à offrir « les fruits de la terre, » que Van Eyck a représentés par une plante fleurie. Il se retourne vers son frère, et le regarde avec une envie mêlée de colère; sans doute il se dit : « J'ai travaillé la terre, je l'ai arrosée de ma sueur pour la forcer à produire; toi, tu as prié, tu as offert à Dieu ta paresse; pourquoi donc accueille-t-il mieux que le mien le sacrifice que tu lui fais? »

Au-dessus d'Ève, Caïn a renversé Abel; de la main gauche il le maintient sur le sol en lui serrant le cou; la main droite, armée de la massue, est levée, prête à frapper.

Lorsque ces volets sont fermés, la sibylle de Cumes occupe la partie supérieure de la moitié droite de l'ogive. Elle est à genoux; sa main droite est appuyée à sa ceinture, sa main gauche tient les plis de sa robe verte bordée de fourrure et ouverte sur la poitrine; elle est coiffée d'un haut bonnet en forme de turban brun ornementé d'or. Sa tête est jeune et belle; ses mains sont longues, charmantes, un peu fluettes; elle regarde de trois quarts à droite. La sibylle d'Érythrée, qui lui fait pendant, a un genou posé en terre; sa main gauche repose sur ce genou; sa main droite est levée à la hauteur de la poitrine, comme si elle accompagnait par ce simple geste les paroles prophétiques qui se lisent sur une banderole dé-

roulée au-dessus de sa tête. Elle est tout à fait en profil à gauche et coiffée d'un turban blanc; sa tunique est blanche avec des reflets bleuâtres dans les demi-teintes.

Sans doute il est inutile d'ajouter qu'elles n'ont point le caractère sibyllaire tel que l'auraient compris Michel-Ange ou Raphaël; ce sont deux femmes à genoux, sans accent distinctif, finement exécutées dans des tons moins colorés que ceux des deux principales figures. Probablement les frères Van Eyck n'ont vu dans ces suppléments de leur grande œuvre que des décors sans beaucoup d'importance. Néanmoins, c'est de l'art dont un peintre moderne serait fier. Combien en voyons-nous qui s'essayent toute leur vie à des imitations de ces maîtres précieux, sans jamais arriver qu'à des pastiches plus ou moins intelligents, témoignage de leur paresse et de leur impuissance.

Lequel, des deux frères, a peint Adam et Ève? Un critique fait judicieusement cette remarque, que ces deux figures sont exécutées avec une liberté qui en donnerait la paternité à Jean Van Eyck, plus jeune et plus audacieux sans doute que son frère Hubert. La question n'est pas très-intéressante selon moi, et je me contente de savoir que ces belles peintures sont des frères Van Eyck, nés à Maas-Eyck, qui ont porté si haut la gloire de l'école flamande.

Par ces deux volets le Musée de Bruxelles acquiert un intérêt d'un ordre très-élevé, — que les tableaux de Stuerbout augmentent encore dans une proportion considérable.

Dirck (Thierry) Stuerbout est un Hollandais de Harlem qui vint s'établir à Louvain dans la seconde moitié du XVe siècle. Il a dû subir l'influence des Van Eyck; peut-être est-il leur élève. Jusqu'en 1858 ou 1859, on avait attribué à Memling les deux tableaux de ce maître qui se trouvent à l'église Saint-Pierre, à Louvain, et qui sont superbes. Une quittance, trouvée par M. Van Even, archiviste de la ville, a rendu ces belles œuvres à leur véritable auteur, Stuerbout.

Les deux tableaux que le gouvernement belge vient d'acheter ont appartenu au roi de Hollande, Guillaume II. Lorsque la collection du roi fut vendue, les tableaux de Stuerbout devinrent la propriété de M. Nieuwenhuys fils, qui les a cédés dernièrement au gouvernement belge pour 30,000 francs. Ces tableaux sont des chefs-d'œuvre qui peuvent rivaliser avec les ouvrages les plus remarquables des peintres gothiques, non-seulement des Flandres, mais de l'Italie. Un journal de Bruxelles, *l'Office de Publicité*, conte ainsi la légende qui fait le sujet des deux tableaux :

« Le roi Othon avait à sa cour un comte, homme juste et d'une vie sans reproche, dont la reine devint éprise au point d'oublier pour le

séduire toute chasteté. Il résista, et pour se venger elle l'accusa d'avoir attenté à son honneur. Le roi fit décapiter le comte qui, avant de mourir, assura sa femme de son innocence et lui donna la foi nécessaire pour la prouver. Le comte mort, la veuve alla trouver le roi, et, tenant en main la tête de son mari, et la figure pleine tout à la fois de tristesse et de fermeté, lui demanda justice, accusant la reine et se soumettant à toutes les épreuves pour prouver son accusation. Elle la soutint en effet, en prenant et en tenant longtemps dans sa main, en présence du roi et des juges, une barre de fer rouge dont elle n'eut aucun mal. Le roi vit alors que le comte était innocent, ressentit un grand deuil de sa mort et fit attacher la reine à un poteau où elle fut brûlée vive. »

Dans un de ses tableaux, le peintre a représenté deux moments de cette légende. A gauche, à un second plan très-rapproché, arrive le comte, accompagné de sa femme, des juges et du bourreau. A droite, à peu près sur le même plan, le roi Othon et la reine, appuyés au mur extérieur du château, assistent à la scène. Au premier plan, le bourreau a décapité le comte; la comtesse reçoit la tête de son mari dans un linge blanc; des juges et des seigneurs entourent ce groupe.

Dans l'autre tableau, au premier plan, la comtesse subit l'épreuve de la barre de fer rouge; le roi est assis sur son trône, à droite; des seigneurs sont présents et sans doute aussi les juges qui ont condamné le comte. Au fond, en dehors de la salle où la première scène se passe, la reine est attachée au poteau, au milieu des flammes.

Tous les personnages sont un peu plus petits que nature. Les deux tableaux ont environ trois mètres de hauteur sur un mètre vingt-cinq centimètres de largeur.

Ce n'est ni le mouvement ni l'expression qui saisissent le spectateur devant ce drame en trois actes. Stuerbout, comme tous les maîtres de son époque, est avant tout placide et digne. Il y a peu de gestes, si ce n'est une ou deux « mains étonnées, » qui s'ouvrent pour montrer leur paume ridée. Les personnages expriment peu de chose, peut-être un étonnement d'automate, sans vie et sans profondeur. La comtesse seule a une physionomie d'un calme navrant, si cela se peut dire. Le comte est résigné lorsqu'on le conduit au supplice. Les assistants sont fort tranquilles; un ou deux posent pour le spectateur.

Il n'y aurait donc dans ces tableaux que des qualités d'exécution; mais elles sont tout à fait supérieures. Ce qui frappe d'abord, c'est l'harmonie de l'ensemble : rien de disparate, de cru; tous les tons sont dans un accord parfait, et, malgré la trop grande valeur donnée aux détails des fonds, l'air circule partout, comme dans les tableaux des paysagistes

hollandais du XVIIe siècle. Stuerbout, dans son harmonie puissante, fait songer aux Vénitiens qui ont précédé Titien et son école. Il n'est point pâle et argenté comme Memling et Matsys; sa gamme est dorée : on croirait qu'il a pressenti Rembrandt.

Le dessin des figures et des détails d'architecture est élégant et correct, mais il faut faire la part des défauts de l'époque. Les jambes sont fluettes et roides; les attitudes sont généralement guindées. Quand on a l'esprit débarrassé de ces défauts propres aux gothiques, plus rien ne choque dans ces chefs-d'œuvre. Les étoffes sont merveilleusement peintes, sans que le caractère du vêtement soit sacrifié en rien. Les têtes et les mains sont modelées avec une finesse, une profondeur, une réalité extraordinaires : elles sont vivantes. Et comment se fait-il que, bien que les personnages soient *contourés* assez sèchement, comme dans l'*Adam* et l'*Ève* de Van Eyck, on puisse circuler autour d'eux? C'est un mystère! Aujourd'hui, pour donner de la saillie au modelé, on empâte à la truelle : n'est-ce pas bien plus niais que ces naïfs maîtres, qui ont donné un si grand accent et tant de solidité aux corps qu'ils peignaient, sans autre moyen qu'une volonté que rien ne pouvait abattre? Ah! ce n'est pas d'eux que nous vient cette préoccupation de la partie matérielle dans l'art; c'est nous qui avons donné à la cause une si grande importance afin de détourner de l'effet l'attention des esprits sérieux. Aussi, l'art du XIXe siècle n'aura point cette conscience et cette sérénité de l'art des Van Eyck, des Memling et des Stuerbout. Et je ne crois pas que, dans quatre siècles, nos descendants soient fort enthousiastes de ce que nous aurons laissé.

ÉMILE LECLERCQ.



LA COLLECTION SOLTYKOFF

(*Suite et fin.*)

AGRAFES DE CHAPE. La chape primitive qui, connue aussi sous le nom de *pluvial*, était un véritable burnous avec capuchon pouvant recouvrir la tête, portait une agrafe ou fermail destiné à maintenir ce vêtement sur la poitrine. Cette agrafe en orfèvrerie ou en émail, carrée ou polylobée, souvent articulée verticalement à son milieu, était chargée de représentations de saints ou de scènes religieuses. Limoges semble s'être appliqué à fournir toute la chrétienté de ces objets qui ne brillent pas toujours par le soin apporté à leur fabrication, mais qui sont intéressants pour l'histoire du costume ecclésiastique. La collection Soltykoff en possédait cinq, dont deux du XIVe siècle, de même travail que la custode que nous avons publiée. Une dernière agrafe est formée d'une platine carrée, posée en pointe accostée de quatre grands croissants qui, dessinent quatre lobes, contre-lobés par quatre autres croissants plus petits placés dans les angles rentrants des premiers. Une aigle aux ailes déployées, toute couverte de pierres fines, occupe le centre de ce magnifique bijou (n° 211, Debruge 981 [1]), acquis pour le musée de Cluny au prix de 1960 francs.

RELIURES. Ce fut un des luxes du moyen âge de recouvrir des matières les plus précieuses les textes sacrés que l'on portait et lisait en grande pompe dans les cérémonies de l'Église. L'ivoire, l'or, les pierreries, les émaux, les nielles, l'orfèvrerie gravée ou repoussée, tout était mis en œuvre, et c'est grâce à l'usage que l'on en faisait pour garnir la couverture des évangéliaires que tant d'ivoires antiques nous sont parvenus. Le livre d'Anastase le Bibliothécaire est rempli de la mention de « textes » donnés par les papes aux églises de Rome, antérieurement au IXe siècle, et les bibliothèques de France et d'Allemagne possèdent

1. Publié et décrit dans la *Description de la collection Debruge*, de M. J. Labarte.

des reliures célèbres dont les plus anciennes datent de l'époque carolingienne. Plusieurs des ivoires de la collection devaient avoir été destinés dans le principe à garnir des livres, et quelques-uns de ses émaux de Limoges avaient aussi ce but évident. Comme le montre l'évangéliaire n° 2, encore couvert de son ancienne reliure en émail, ces dernières se composent ordinairement d'une plaque émaillée sur laquelle la Crucifixion est exprimée par les figures en demi-relief du Christ en croix, de la Vierge et de saint Jean debout à ses côtés, ou par celle du Christ glorieux, figures frappées et reprises à l'outil pour être achevées et ciselées avec soin. Une bordure saillante, également émaillée, encadre cette scène centrale. On avait aussi destiné à une reliure la plaque symbolique (n° 19, Debruge 952) dont nous reproduisons un fragment emprunté à M. J. Labarte[1].

Cette plaque, dont le sujet principal et central représente la Crucifixion et la Résurrection, est ornée de nombreuses figures qui toutes ont rapport au sacrifice du Calvaire. Ainsi, dans le fragment que nous publions, *Abel*, le premier prêtre et la première victime, portant l'Agneau, comme lui symbole du Christ, est caractérisé par le vers léonin[2] :

Hec data per justum notat in cruce victima Christum.

Melchisédech, prêtre et roi, portant le calice et l'hostie, est désigné par l'inscription léonine :

Mistica fert heros libamina rexque sacerdos.

Ce sujet, souvent reproduit sur les autels portatifs des trésors d'Allemagne, est caractéristique des tendances symboliques de cet art au XIIe siècle, et de la seconde période des émaux champlevés, celle où l'ornement seul est émaillé, tandis que le sujet est gravé sur le métal réservé. Gardée au prix de 2,120 francs par M. Seillière.

CROSSES. La collection possédait deux tau et vingt et une crosses en ivoire, série intéressante, comme nous l'avons déjà dit, par la beauté, la variété et le nombre des pièces. Forcé de nous restreindre, nous ne pouvons que renvoyer le lecteur désireux de connaître l'usage et le symbolisme des crosses à l'excellent mémoire, accompagné de planches nombreuses, que le R. P. Martin a publié dans le tome IV des *Mélanges d'archéologie et d'histoire.*

1. Cette plaque a été publiée avec le plus grand soin et décrite par M. Didron dans les *Annales archéologiques*. Elle est également reproduite à l'eau-forte dans l'*Album* de mademoiselle Naudet, pl. XXVI.

2. On appelle léonins des vers, fort usités au XIIe siècle, dans lesquels l'hémistiche rime avec la fin du vers.

Qu'elles soient dérivées ou non de l'ancien bâton augural, les crosses ont été de très-bonne heure le signe de la dignité épiscopale. Une variété est le tau, dont l'emploi particulier n'a point encore été clairement expliqué, et qui semble dériver de l'ancien *reclinatorium*, ou bâton à béquille, sur lequel les moines et les chanoines âgés s'appuyaient pendant la partie des offices où ils étaient obligés de se tenir debout [1].



ÉMAIL CHAMPLEVÉ RHÉNAN

XIIe siècle.

L'un des tau (n° 208) que possédait la collection Soltykoff est orné de la représentation des signes du zodiaque et offre cette particularité de montrer deux personnages, évêques ou abbés, armés l'un de la crosse à volute, l'autre du tau lui-même. Le second tau (n° 207, Debruge, 1479) en bois et en ivoire, œuvre italienne du XIVe siècle, porte un lion passant sur un sommet, et sur sa tige un évêque qui en consacre un autre [2]. Des pierres incrustées, des inscriptions, des gravures et des reliefs complètent cette œuvre remarquable par son style, que M. Du Sommerard a acquise au prix de 2,920 francs pour le musée de l'hôtel de Cluny. Le numéro 208 a été payé 1,300 francs par l'Angleterre.

Le symbolisme que la crosse figure est en général le combat du bien contre le mal. C'est la volute même de la crosse qui, terminée le plus souvent par une tête de dragon, est chargée de représenter le génie du mal ou Satan. C'est le sujet qui occupe le centre de la volute qui représente le principe contraire. Tantôt ce principe est exprimé par une simple

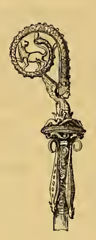
1. Les stalles à siége mobile, garnies, quand celui-ci est relevé, d'une miséricorde sur laquelle on est à demi assis tout en paraissant être debout, ont remplacé le *reclinatorium* des temps primitifs.

2. Figurés dans les *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, t. IV, nos 42 et 46.

croix qui s'enfonce dans la gueule du dragon, et cette forme semble la plus ancienne; tantôt c'est le bélier, armé de la croix, qui combat lui-même le monstre, comme sur la crosse en ivoire (n° 188)[1] que M. Carrand attribue à la Suisse italienne et au XIIIe siècle. Nous avons rencontré partout de ces crosses. A Manchester on les attribuait à l'Irlande, à Vienne on les croit Allemandes; et tout ce que nous pouvons dire, c'est qu'elles sont fort barbares et probablement de l'époque romane.

Parfois c'est le lion, symbole du Christ, qui lutte avec le dragon





(n° 190); mais le plus ordinairement c'est l'archange Michel qui est représenté dans ce combat où il reste vainqueur (nos 192 et 195, Debruge 683). Ces crosses en émail de Limoges, que nous empruntons au *Manuel d'Orfévrerie* de M. Didron, sont les exemples les plus ordinaires et les plus complets de ces charmants ustensiles. La volute, peu développée, est d'habitude émaillée de bleu, et garnie de crochets feuillagés à l'extérieur. Le nœud, en cuivre fondu ou frappé, et repercé à jour, montre une série de dragons s'enchaînant les uns aux autres. Ce sont les *catenati dracones* dont parle le moine Théophile dans son *Traité sur les divers arts*. — Sur la douille, ornée d'habitude de fleurs émaillées, rampent trois dragons qui semblent fuir, prévoyant l'issue du combat que livre le dragon de la volute. Parfois c'est la Vierge qui écrase elle-même la tête du dragon, qu'on la représente recevant la salutation angélique (n° 196), ou couronnée par le Christ (n° 198), ou trônant glorieuse (n° 194), ou priée (n° 197) par l'abbé propriétaire de la crosse[2].

1. Figuré dans les *Mélanges*, t. IV, n° 58.
2. Figurée dans les *Annales archéologiques*, tome XIX.

Une crosse magnifique (n° 199), tout ornée d'appliques d'émaux de basse taille, provenant du même atelier que la belle crosse de la cathédrale de Cologne, est datée de l'année M.CCC.L.I., et porte également dans sa volute, à genoux aux pieds de la Vierge, l'abbé mitré qui l'a donnée. Le même sujet décore la crosse suivante (n° 200), qui appartient au même art et probablement à la même époque[1]. La première a été payée 8,650 fr., la seconde 4,000 francs par M. Webb, pour l'Angleterre. Mais à mesure qu'on s'avance dans le moyen âge, le symbolisme s'efface peu à peu. Ainsi le dragon a complétement disparu des deux crosses que nous venons de citer, comme il disparaît de la belle crosse en ivoire (n° 201)[2] dont la volute richement feuillagée est supportée par un ange auprès duquel est agenouillé un abbé en prière, portés tous deux par le bouton percé d'arcatures à jour. Le Christ en croix, entre la Vierge et saint Jean, occupe d'un côté le vide du crosseron; de l'autre la Vierge est debout entre saint Jean-Baptiste et un évêque, disposés de telle façon que les figures de l'un des côtés correspondent à celles de l'autre côté qu'elles cachent. Gardée pour 1,730 francs par M. Seillière.

Si le XIIe et le XIIIe siècles, abandonnant parfois le symbolisme, se sont contentés de décorer de feuillages d'un très-grand style leurs crosses en cuivre émaillé (n° 193) ou en ivoire, le XVe siècle et la Renaissance n'ont plus guère songé à la signification qu'on devait apporter aux différentes parties de ce signe du pouvoir épiscopal. Ainsi, ce n'est plus qu'une simple figure de saint, celle de saint Hubert, qui occupe la volute de la magnifique crosse de la Renaissance en cuivre fondu, doré et ciselé (n° 205)[3], achetée 2,140 francs par M. Delange.

Plus tard, on a abandonné les dimensions exiguës de cet insigne éminemment portatif, et sa forme élégante, pour se livrer à toutes les exagérations du contourné et du rococo, exagérations fort laides et fort gênantes, que l'on abandonne peu à peu pour rentrer dans la raison et dans la tradition.

CROIX DE CONSÉCRATION. Il est d'usage de figurer sur les murs des églises douze croix, symbolisant les douze apôtres, de les enduire de saint chrême lors des cérémonies de la consécration, et d'allumer de petits cierges devant elles[4]. Parfois ces croix sont tenues dans les mains

1. Figurées dans les *Mélanges*, t. IV, n°s 126 et 145.

2. Figurée dans les *Mélanges*, t. IV, n° 142, et en chromolithographie dans *le Moyen âge et la Renaissance*.

3. Figurée dans les *Mélanges*, t. IV, n° 149.

4. Voir au Musée du Louvre le tableau de Lesueur représentant la consécration d'une église.

des apôtres eux-mêmes, peints comme elles sur les murs de l'église (Plailly, Seine-et-Oise). Parfois elles timbrent des disques tenus par les statues de ces apôtres, comme à la Sainte-Chapelle de Paris et à la Sainte-Chapelle d'Aix. Ces disques crucifères sont en pierre dans les deux monuments que nous venons de citer, mais leur ressemblance avec ceux en cuivre doré et émaillé de la collection Soltykoff (n° 208 *bis*) nous fait penser que ces derniers sont des croix de consécration.

La croix et l'orle du disque sont en émaux rhénans champlevés, représentant des dessins géométriques d'une grande perfection de travail. Les quatre secteurs compris entre les branches de la croix et la bordure sont en cuivre repoussé, ciselé et doré. Ce sont de simples ornements très-vigoureux et d'un style excellent, mais l'Exposition de Vienne possédait un disque, privé malheureusement de ses émaux, dont les secteurs représentaient les sujets symboliques de la Résurrection, comme l'aigle volant vers le soleil, le lion ranimant ses petits. Ce disque devait être porté par saint Jacques le Mineur, l'apôtre à qui l'on attribue le plus communément le verset du *Credo* qui a trait à la Résurrection. M. Seillière, acquéreur et vendeur, comme on sait, de la collection Soltykoff, a gardé ces deux croix au prix de 3,150 francs, ce qui nous fait espérer qu'elles ne sont perdues ni pour la France ni pour nos musées.

Nous nous apercevons un peu tard que nous nous sommes laissé entraîner, par la richesse et la variété du sujet, au delà des limites que nous aurions voulu nous imposer; aussi nous demandons la permission de traiter d'une façon plus brève et plus sommaire les parties beaucoup plus connues qui complétaient la collection Soltykoff.

OUVRAGES EN FER. Trois ouvrages en fer attiraient à juste titre l'attention dans la collection Soltykoff; c'étaient une toilette, une table et un cabinet (n°s 332, 333, 334, Debruge 819, 820, 821). La toilette se compose d'un miroir monté dans un riche encadrement architectural, décoré de niches, de pilastres, de frontons, de consoles et de statues, lequel est porté par un pied formé d'enroulements entre-croisés sur un coffret garni de consoles sur ses angles [1]. Ce n'est point tant la forme qu'il faut admirer dans ce meuble que le détail des damasquinures qui en décorent toutes les parties. La forme n'est point assez simple, et le pied est fort critiquable au point de vue du goût, car il ressemble à une réunion de feuilles flexibles plutôt qu'à un support solide. Ce défaut, qui est amplement racheté par le grand goût, la finesse et la perfection des arabesques damasquinées en or sur le fer, n'a point empêché un des musées anglais de payer cette toilette au prix énorme de 30,500 francs.

1. Figurée dans la *Description de la collection Debruge*, de M. J. Labarte.

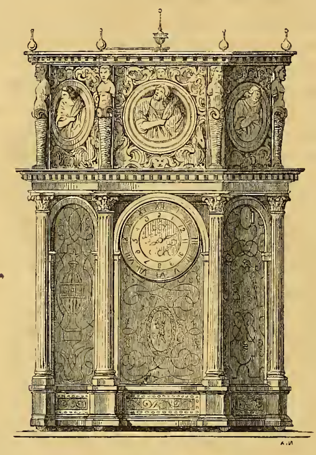


VIERGE AVEC L'ENFANT JÉSUS

Faïence émaillée d'Andrea della Robbia.

La table, formant échiquier, est de même travail, et de plus incrustée de lapis-lazuli. Elle a été vendue 20,000 francs.

Quant au cabinet, il représente bien l'esprit de la Renaissance[1]. A la surface, ce sont des bas-reliefs en fer ciselé et damasquiné, représentant l'Ascension et la Pentecôte. D'un côté se tient debout la statue de David, de l'autre celle de Moïse. Jésus-Christ domine le tout. Mais levez le



HORLOGE DU XVIe SIÈCLE

dôme qui recouvre le monument, c'est une horloge que vous y découvrirez; abaissez une des plaques, c'est un miroir qui apparaîtra d'un côté, tandis que l'autre plaque vous laissera voir un petit oratoire. D'un travail moins fin que les deux pièces précédentes, ce cabinet est monté cependant à 19,900 francs.

Une grande cassette (n° 348), toute revêtue de plaques de fer repoussé en capricieuses arabesques, a été vendue 6,400 francs à M. Beurdeley.

Les pièces d'horlogerie de la collection Soltykoff étaient célèbres, et

1. Figuré en lithographie dans *le Moyen âge pittoresque* de Veith et Hauser.

elles ont été décrites avec une science toute spéciale par M. P. Dubois dans un livre magnifiquement et très-exactement illustré par M. Racinet fils. Ce catalogue, qui est le premier et l'unique de tous ceux que le prince avait entrepris de faire publier, nous dispense de parler de cette section qui contenait une foule d'œuvres charmantes. Nous noterons seulement l'horloge (n° 388, Debruge 1446) que nous publions, et dont nous devons la gravure à M. J. Labarte. C'était un chef-d'œuvre de damasquinerie, et M. Seillière l'a retirée pour 7,600 fr.

FAÏENCES ITALIENNES. On nous permettra de passer rapidement sur cette partie de la collection qui, bien qu'elle renfermât 106 pièces de choix, n'en était pas la partie saillante. Nous noterons en tête un bas-relief circulaire (n° 767) que l'on peut être tenté d'attribuer au chef de la nombreuse famille des della Robbia. Le charme répandu sur le visage de la Vierge, la beauté et la chaste élégance du corps et des draperies nous font penser que cette terre émaillée appartient encore au XVe siècle italien et peut sortir des mains de Luca lui-même. Mais M. H. Barbet de Jouy, qui a fait en Italie une étude très-approfondie de l'œuvre de la famille entière[1], attribue généralement à Andrea les bas-reliefs émaillés de couleurs naturelles comme celui-ci et entourés de figures de séraphins ou de feuillages abondants. Qu'il soit de Luca ou d'Andrea, ce bas-relief est un chef-d'œuvre que nous avons tenu à publier, bien que les gens qui ont fait tant de folies pour des œuvres dont le plus grand mérite est d'être à la mode l'aient laissé à M. Malinet pour 1,960 francs. Mais parlez-nous des plats à reflets métalliques qui ne donnent tous leurs feux qu'à l'œil placé de telle sorte qu'il ne puisse voir le sujet qui y est représenté. A ceux-là les honneurs des enchères, et ce n'est pas trop de 2,900 francs la pièce pour les obtenir. Il est vrai que les deux plats (nos 697 et 698) qui l'un et l'autre ont été payés ce prix portaient la signature de Francesco Xanto, que leurs sujets étaient dessinés avec une fière tournure, et que l'iris en était éblouissant. Pour nous, nous eussions préféré un plat plus modeste (n° 667), légèrement peint en jaune clair rehaussé de bleu, et représentant Andromède liée, non pas au rocher, mais au tronc d'un arbre, tandis que Persée la délivre du dragon. La figure, dessinée d'après quelque composition de Francia, était d'un charme et d'un style qui faisaient penser à ce plat des *Trois Grâces* que M. Roussel vendit un jour 12,000 francs. Ce plat est resté pour 350 francs à M. Weyl. Heureux M. Weyl!

Mais j'empiète sur le domaine de mon ami Ph. Burty, et tandis que, de la plume qu'il manie si bien, je m'essaye à donner sur les doigts des

1. H. Barbet de Jouy, *les Della Robbia*, 1 vol. in-18. Renouard; Paris, 1855.

amateurs, j'oublie que les lignes succèdent aux lignes, et que j'ai encore beaucoup à dire et peu de place pour le faire.

Je laisse donc de côté les aiguières de Faenza et d'Urbino, et les bassins d'Urbino, et les plats hispano-arabes d'un décor si fier et si brillant.

VERRERIE DE VENISE. Cette division contenait 86 pièces. Parmi les plus remarquables par leur ancienneté, nous citerons deux larges verres cylindriques à pied (nos 808 et 809, Debruge 1269 et 1274), l'un en verre bleu craquelé d'or, orné d'une frise émaillée, l'autre en verre vert, portant deux bustes en médaillons entourés chacun d'une couronne de feuillage soutenue par des génies. Ces verres, émaillés pendant la seconde moitié du XVe siècle, représentent un art disparu, ce qui, plus que leur beauté, fait sans doute le prix qu'on les paye aujourd'hui. M. le duc d'Aumale a acheté le premier pour 4,000 francs, et M. Webb le second pour 5,900 francs.

Un troisième gobelet, en verre opaque sur un pied blanc (no 850), décoré d'imbrications dorées, outre ses médaillons émaillés, appartenait au même art, ce qui lui a valu d'être payé 4,200 francs.

D'autres gobelets plus simples (nos 810-811), ornés d'imbrications dorées, sont une transition entre ces œuvres émaillées et le verre uni ou décoré dans la pâte. Aussi les fait-on encore monter à 3,700 et à 2,875 fr.

Nous nous extasierons maintenant autant qu'on le voudra, pourvu que ce ne soit pas pendant longtemps, sur la pureté de forme, sur la régularité du filigrane, sur l'élégance du galbe, sur la délicatesse des supports, sur la légèreté de toutes ces pièces fragiles que Murano a fabriquées pendant le XVIe siècle. Nous apprécierons à une moindre valeur ces grands bassins en verre incolore dont le revers est peint de sujets plus ou moins réussis, véritables fixés à l'huile, qui ne sont qu'un supplétif des émaux appliqués sur le verre, dont nous parlions plus haut.

Une grande bouteille à panse écrasée, lenticulée, emmanchée d'un long col, en verre incolore aux tons un peu ambrés, émaillée de bleu, de jaune et de vert, couverte d'un semis de fleurs, pièce à physionomie orientale, représentait dans la collection l'art arabe du moyen âge. Le catalogue l'attribue au XVe siècle, mais nous n'avons aucune crainte de la croire d'au moins un siècle plus ancienne, car le trésor de l'église Saint-Étienne de Vienne possède, depuis le XIVe siècle, deux vases semblables par le décor, dans lesquels de la terre sainte, rapportée d'Orient, a été conservée jusqu'à nos jours. Ce beau vase (no 835) est monté à 5,000 francs.

ÉMAUX PEINTS. L'histoire de l'émaillerie peinte était écrite en aussi magnifiques exemplaires que l'était l'émaillerie champlevée des bords



AIGUIÈRE ÉMAILLÉE

Par Jean Pénicaud.

du Rhin et des bords de la Vienne. Il n'y avait qu'une cinquantaine de pièces, mais toutes du plus excellent choix, et marquées des poinçons, des monogrammes ou des signatures des plus célèbres d'entre les émailleurs de Limoges. Ainsi, parmi les plaques à sujets religieux, nous notons une Flagellation (n° 263) appartenant encore à l'art primitif de l'émaillerie peinte, par ses chairs saumonées, ses draperies brunes et son dessin encore gothique. Elle est signée *Johannes Pénicaud*, du nom du chef de cette famille célèbre. Aussi M. de Cambacérès a payé 5,000 francs cette signature.

Un grand tableau (n° 266, Debruge 726), composé d'une plaque centrale représentant l'Assomption entourée d'une bordure en bois encastrant des sujets de la vie du Christ[1], était une œuvre exquise poinçonnée au revers des deux lettres L. P., marque de Léonard ou Nardon Pénicaud. Sir Altenborough a payé 20,000 francs cette œuvre remarquable.

La vaisselle d'émail renfermait un plat magnifique (n° 473, Debruge 699) de Jean Pénicaud, représentant les *Noces de Psyché*, d'après Raphaël, dessinées avec ce grand style, ce large modelé, ces lumières vives sortant du noir, qui sont comme la caractéristique de cet artiste. Une aiguière du même émailleur (n° 472), que nous reproduisons, fera comprendre mieux que toutes les descriptions les qualités particulières à cet artiste et l'élégance des vases sortis des ateliers de Limoges. Cette aiguière a été adjugée pour 16,000 francs à M. Roussel, expert, qui l'a réunie au plat payé 21,000 francs.

Notons en passant des grands plats, des coupes, des aiguières, des assiettes, des salières, fabriqués par Rexmond, par Courteys, par Suzanne de Court, pour arriver à une merveille, un coffret (n° 351) orné de cinq plaques portant le monogramme de Martin Didier, et payé 28,000 fr. Jamais l'émail, croyons-nous, n'a revêtu une glaçure plus brillante et plus harmonieuse tout ensemble.

A la veille de vendre sa collection, le prince avait acquis deux flambleaux de Jean Courteys, dont les pieds portent les travaux d'Hercule peints sur leurs bossages, dont la bobèche quatrilobée, ornée de « moresques » d'or sur un fond noir, est portée sur un balustre décoré d'entrelacs blancs. Ce sont de fort belles pièces, quoique la couleur blanche de leur tige forme un disparate un peu trop prononcé avec le ton général du pied et de la bobèche, et M. de Saint-Seine les a payés 29,900 francs, pour les réunir à deux salières hémisphériques sur pied à balustre, payées

1. La plaque inférieure, représentant la Flagellation, avait été rapportée et n'est point de Pénicaud.

20,000 francs, et à une aiguière à deux anses, du même émailleur et peut-être du même service, qui est montée à 19,900 francs.

Les portraits en émail n'étaient pas une des parties les moins intéressantes de la collection; l'on y admirait de fort belles œuvres de Léonard Limosin, et non pas « Léonard de Limoges, » comme le catalogue l'a imprimé à tort. Les deux portraits de François Ier et de Claude de France (nos 1040-1041, Debruge 700-701), qui étaient en émail ce que sont dans un autre genre les crayons des Clouet et des Dumonstier, des merveilles de finesse, de naïveté et de simplicité tout ensemble, sont restés à M. Seillière pour la somme modeste de 50,000 francs!! Les portraits jumeaux d'Érasme et de Luther étaient modelés à plus de frais. Ils n'ont été vendus, le premier que 14,000 francs, le second 12,000.

Faïences françaises. Nous notons ici seulement pour mémoire les cent trente pièces, plats, assiettes, salières, groupes et statuettes de Bernard Palissy que contenait la collection. Décrire quelques-unes des pièces si connues du célèbre potier ne servirait à rien. Le chiffre que nous indiquons suffit seul pour montrer l'importance de cette division qui contenait souvent plusieurs exemplaires de la même pièce, différant seulement par la couleur de l'émail. Nous signalerons seulement deux moulages du plat de Briot, où la finesse des figures disparaissait un peu sous le diapré de l'émail. L'un (no 539) a été vendu 10,000 francs à M. Lafaulotte; l'autre (no 540) 4,800 francs à M. Roussel.

Les deux seules pièces qui représentaient dans la collection la faïence de Henri II ne sont point des plus belles. La salière (no 651) est hexagone et de la forme ordinaire, le drageoir (no 652) est une coupe à couvercle de forme ovale, ornée d'anses, de mascarons, de nielles du style et de la couleur habituels. L'Angleterre, soucieuse de donner à ses potiers déjà si habiles des modèles de ce que la céramique de la Renaissance a produit de plus intéressant ou de plus parfait, a payé ces deux terres de pipe au prix respectable de 16,300 francs.

Presque tous ces émaux, toutes ces faïences étaient montés dans des cadres dont plusieurs étaient des merveilles et la plupart des imitations d'œuvres de la Renaissance faites avec un grand bonheur par M. Vitel, qui n'a presque jamais cessé de donner ses soins à la collection et de concourir à son agrandissement et à sa restauration.

C'étaient les meubles et les bois sculptés qui formaient surtout le département de M. Vitel, et la collection pouvait présenter à cet égard un certain nombre de pièces hors ligne, tant en retables sculptés de scènes populaires du xve siècle, qu'en crédences et en armoires françaises du xvie siècle, et en chaises et fauteuils italiens de la même époque, les uns

en bois simplement sculpté, les autres incrustés d'une marqueterie d'ivoire et d'étain.

Quelques vitraux du xve siècle, où l'on voit des hommes d'armes tenant des étendards armoriés; une série de panneaux de la Renaissance peints en grisaille de scènes de l'histoire sainte abritées sous de riches et élégants portiques en jaune d'impression, représentaient cette branche importante de l'art décoratif, avec un beau vitrail du xiiie siècle allemand sur lequel est figuré le martyre de saint Laurent.

En arrivant, à la hâte et non sans peine, au terme de la revue que nous avions entreprise de tant d'œuvres si péniblement rassemblées et si vite dispersées, il nous semble sortir de la réalité pour entrer dans un rêve, un mauvais rêve, il est vrai. Bien que nous ayons sous les yeux le catalogue de la vente avec les prix des enchères et les noms des acquéreurs, nous ne pouvons croire encore que notre gouvernement ait laissé partir, sans en retenir la plus grande partie, cette collection du prince Soltykoff. Il nous semble impossible que parmi ses conseillers, où nous comptons des maîtres en archéologie, il ne s'en soit pas trouvé d'assez osés pour user de leur influence, prodiguer leurs conseils et leurs sollicitations, et faire entendre leurs voix si autorisées. Il nous répugne de croire à une indifférence coupable, car on aura des regrets un jour, lorsqu'il faudra payer en détail et au décuple une partie de ce qu'on eût pu posséder tout d'un coup, et c'est d'avoir eu trop peu de courage qu'il faudra se repentir alors. Mais le mal est fait, il est grand, il est peut-être irréparable.

ALFRED DARCEL.



CORRESPONDANCES PARTICULIÈRES

DE LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS

Florence, 22 mai 1861.

Je reprends aujourd'hui dans la *Gazette des Beaux-Arts* mon rôle de collaborateur que les événements politiques de mon pays m'avaient forcé d'interrompre. Bien que pendant ces deux dernières années de vicissitudes prodigieuses et presque incroyables l'art n'ait pu faire des progrès très-considérables, je tiens néanmoins à ce que vous soyez persuadé que, même au milieu du fracas de la guerre, j'ai pu noter des faits artistiques qui offriront, je crois, quelque intérêt aux lecteurs d'une Revue aussi sérieuse que la vôtre. J'espère à l'avenir faire oublier, par mon activité et mon exactitude à vous écrire, la négligence apparente et l'irrégularité dont je me suis rendu coupable. Permettez-moi de vous exposer d'abord aussi brièvement, aussi clairement qu'il me sera possible, la transformation subie par notre Académie florentine au sein des changements de tous genres qui s'opèrent dans notre pays. L'enseignement des arts à notre époque est un sujet si important, que je croirais manquer à mon devoir si je négligeais de vous mander de quelle manière on a tenté de résoudre en Toscane un problème agité depuis si longtemps par les plus grands maîtres en esthétique de toute l'Europe.

Il y a quatre ou cinq ans, un illustre écrivain de Venise publia un livre ou plutôt un mémoire sur l'*enseignement libre dans les arts du dessin substitué aux académies*. L'auteur était un homme d'un talent incontestable, mais cette qualité ne l'aurait pas conduit au poste honorable de chef de l'Académie vénitienne s'il n'avait su, grâce à ses principes politiques, inspirer une confiance illimitée au gouvernement de Radetzki. Il est constant toutefois qu'après la publication de son livre, le gouvernement autrichien, par une sorte de coup d'État militaire, abolit soudain les Académies de Venise et de Milan. Cet acte de vigueur obtint les applaudissements de tous ceux qui avaient protesté contre les préjudices portés à l'art par l'enseignement officiel, et surtout ceux du marquis Robert d'Azeglio, qui publia sur ce sujet une dissertation pleine d'érudition, de sains principes et de sages réflexions. Mais le gouvernement autrichien qui démolissait l'antique édifice académique n'avait rien de prêt à y substituer; il n'avait pas même de plan préconçu pour une réforme à venir. Aussi en abolissant l'enseignement public sembla-t-il commettre un acte de barbarie.

Le gouvernement grand-ducal, qui, après la restauration de 1849, singeait religieusement l'Autriche en tout et partout, *suspendit,* lui aussi, les cours supérieurs de notre Académie, et ne conserva qu'une ombre d'enseignement élémentaire, promettant une réforme radicale de notre célèbre école. L'absolutisme paternel de la dynastie de Lor-

raine n'avait pas réduit le peuple toscan à l'état d'irritation dans lequel gémissaient, sous un joug brutal, d'autres populations de la péninsule; c'est pourquoi, dans la crainte d'empirer sa condition, il se montrait excessivement prudent dans ses désirs de réformes. Il ne vit donc dans la suppression de l'Académie, servile imitation de la conduite du gouvernement autrichien, qu'un nouvel acte d'arbitraire; mais comme c'est le peuple le plus tranquille et le plus spirituel de l'Italie, il se contenta de faire des épigrammes, et dit entre autres choses que le gouvernement, n'osant pas déclarer l'Académie détruite, s'était borné à lui trancher la tête, la laissant ainsi horriblement mutilée et exposée au ridicule.

Les choses en étaient là lorsque survint la révolution du 27 avril 1859. Vous savez que le trône de l'archiduc autrichien fut renversé par une pacifique procession composée de quelques milliers de citoyens qui ne firent que défiler dans les rues principales de la ville en chantant des hymnes nationaux, et sans commettre l'impolitesse de passer sous les fenêtres du palais Pitti. La chute d'un trône eut moins de retentissement que n'en aurait une rixe d'ouvriers dans un établissement industriel. Le peuple s'en aperçut à peine, et, le soir, citoyens et soldats allèrent se coucher sans souci du lendemain.

Tandis que dans les plaines lombardes les armes de la France et de l'Italie volaient ensemble de victoire en victoire, le gouvernement populaire de la Toscane reconnut que dans la future réorganisation de la péninsule, Florence était destinée à devenir le centre littéraire et artistique du nouveau royaume. Et c'est pourquoi, tandis que nos destinées étaient encore incertaines, les hommes qui nous gouvernaient s'appliquèrent à réformer nos vieilles institutions littéraires, scientifiques et artistiques, à en créer de nouvelles, à préparer pour tous les Italiens le banquet de la science et des arts.

Je ne veux pas affirmer que le gouvernement ait bien fait en toutes choses; nombre de ses actes portent l'empreinte de la hâte, de la précipitation; mais on ne saurait nier que dans notre sol fécond ont été jetées d'abondantes semences de bonnes institutions que nous espérons tous voir bientôt fleurir et prospérer. Dans ce mouvement général de réforme, l'état dans lequel se trouvait l'Académie de Florence ne pouvait manquer d'appeler l'attention du ministre de l'instruction publique. On nomma, en effet, une commission qui ne fit pas de plan, mais publia des travaux. Si l'on eût ouvert un plus vaste champ à la discussion, peut-être serait-il sorti du choc des différentes opinions des conclusions fondamentales qui auraient pu servir de règle à l'autorité. Toutefois, malgré les manières diverses de considérer le sujet, les membres de la commission s'accordaient généralement à affirmer que les académies, selon le système suivi jusqu'ici, loin d'être pour le génie un éperon, un aliment et un guide, le contraignent à se mouvoir dans un monde fictif, et finissent par l'énerver, le dénaturer ou le pousser aux plus déplorables extravagances. Jusqu'ici, comme je le disais tantôt, tout le monde était d'accord, et en somme les critiques italiens ne faisaient que rendre plus évidente et plus populaire une opinion qui, à force d'être répétée dans les discussions *esthétiques* de l'époque actuelle (M. d'Azeglio remonte jusqu'aux Grecs pour trouver des autorités compétentes en cette matière), a fini par acquérir tous les caractères d'une vérité incontestable, à peu près comme le principe des nationalités en politique, qui, jusqu'à ces dernières années, a été poursuivi à outrance par les despotes et mis au ridicule comme une étrange utopie par les publicistes. Personne ne doute plus désormais que les académies ne soient des ateliers où les artistes se font à la machine, et, si de temps à autre il en sort quelque talent distingué, c'est un fait exceptionnel qui ne sert qu'à donner plus de poids aux accusations. Ce serait vraiment chose amusante autant qu'in-

structive, si quelqu'un de ces génies vigoureux, qui ont eu le bonheur de se dépêtrer des entraves dont un enseignement mal entendu les avait liés, écrivait son histoire psychologique, c'est-à-dire nous racontait quelles furent les souffrances et les fatigues que dut endurer son âme pour trouver la voie dans laquelle il s'est rendu illustre.

Ici se présente la question : Les académies ayant été reconnues non-seulement inutiles, mais nuisibles à l'art, doivent-elles être tout à fait abolies? La réponse ne saurait être douteuse : la hache est le seul remède pour l'arbre qui produit de mauvais fruits. C'est, si je ne me trompe, l'Évangile même qui le dit. Mais l'arbre inutile ou nuisible une fois abattu, est-il nécessaire d'en mettre un autre à sa place? Et ici encore on ne saurait hésiter à répondre : De même que l'enseignement universitaire, quelque justes et quelque sévères reproches qu'il ait mérités, ne doit pas être détruit, mais réorganisé et mis à même de devenir un puissant levier dans le progrès littéraire d'un peuple civilisé ; ainsi l'enseignement artistique, surtout lorsqu'il s'agit d'un peuple qu'on peut appeler artiste par excellence, ne doit point être négligé ; il mérite au contraire toutes les sollicitudes du pouvoir dans une nation qui, naissant à une nouvelle vie politique, doit mettre sa gloire à rivaliser avec le splendide héritage que lui ont légué ses illustres devanciers. Ainsi les académies de beaux-arts, les athénées, les écoles, peu importe le nom, doivent être constituées de telle sorte que le génie ne vienne pas y perdre l'usage de ses ailes, mais y puiser la vigueur et l'élasticité nécessaires pour s'élancer, puissant et sublime, dans les régions du beau et du vrai ; qu'il y trouve à enrichir son esprit par les préceptes et par les exemples ; que la raison le guide, mais jamais au détriment de la liberté, condition vitale, élément indispensable pour que l'art se développe dans toute sa beauté, dans toute sa grandeur, comme une fleur s'épanouit sous un ciel favorable.

Ces effets bienfaisants pourront, je crois, être obtenus de la réforme de notre Académie. M. d'Azeglio, dans les premières pages de son livre, va chercher bien loin l'autorité de nombreux auteurs, en commençant par les plus anciens pour finir aux plus modernes, pour prouver que l'art, la plus noble entre les études d'un peuple civilisé, ne doit être accessible qu'aux jeunes gens *bien nés;* et que l'on devrait tenir éloignés de l'auguste temple du beau ceux qui sont nés dans une condition abjecte. L'auteur a cependant l'adresse d'atténuer la portée de cette proposition énorme qui trahit ses tendances aristocratiques. Si l'on devait exclure du banquet de la science l'homme chez qui la misère est la seule compagne du génie, l'Italie, sans parler de mille autres exemples, ne compterait entre ses fils les plus illustres ni Pierre delle Vigne, ni Giotto : le premier mendiait la nuit pour aller pendant le jour assister aux leçons des professeurs de l'université de Bologne; il n'en fut pas moins un des hommes les plus célèbres de son temps et le principal ministre de l'empereur Frédéric II; l'autre menait paître ses brebis sur les coteaux de Vespignano, et l'humble condition de ses parents ne l'empêcha point de s'élever si haut que les historiens de la Renaissance l'ont appelé le créateur de la peinture. Est-il besoin de dire qu'une naissance pauvre et obscure ne saurait être un motif d'exclusion pour le talent? La difficulté de trouver un moyen de détourner ceux qui n'ont pas reçu l'étincelle sacrée, *l'influence secrète*, comme dit votre Boileau, de se livrer au culte des beaux-arts. C'est justemen de ce point que prétend partir la réforme artistique de notre école.

En voici l'exposé en peu de mots.

Le nouveau statut ou loi organique exige que les candidats, avant d'être admis à l'école des beaux-arts, fassent un cours d'études préliminaires dans notre *école tech-*

nique. Ils subiront ensuite un examen, afin qu'on puisse juger moins de leur capacité que des dispositions naturelles de chacun. Ainsi ceux qui offrent des signes manifestes de vocation sont reçus dans l'Académie; ceux par contre qui ne paraissent pas doués restent dans l'école technique pour y achever les études nécessaires à l'exercice des arts appliqués à l'ornementation et à l'industrie.

Voilà le premier expédient que nous proposons pour purger l'école destinée aux vrais artistes des nullités, ou, ce qui est pire, des médiocrités qui s'obstinent, en dépit de la nature, à barbouiller des toiles, et qui vivent de misère et d'intrigues dans toutes les grandes villes de l'Europe.

Les élèves admis à l'Académie, réduits par ce moyen à un plus petit nombre, seront l'objet de la part des maîtres de soins bien plus assidus; ils commenceront l'étude du dessin aidée de toutes les connaissances qui la complètent, c'est-à-dire des éléments de la figure, de l'architecture, de l'ornement, de la perspective, de l'anatomie, de la plastique, et ils resteront à l'école jusqu'à ce qu'ils sachent dessiner correctement d'après les bas-reliefs et les statues. De cette manière ils recevront avec unité de méthode une éducation fondamentale commune, et l'on ne verra plus se produire, par un scandale trop fréquent de nos jours, des architectes et des sculpteurs qui ne savent pas tenir un crayon, ressemblant ainsi fort peu aux artistes des XVe et XVIe siècles qui passaient avec une égale facilité de l'exercice d'un art à celui d'un autre.

Arrivés à ce degré d'instruction, les élèves sont à même de mieux interroger leurs penchants, de consulter avec plus de sûreté leur vocation, et, choisissant alors une branche spéciale de l'art, ils passent aux cours supérieurs ou de perfectionnement. Ces cours seront faits par tous les artistes qui, demeurant dans notre ville, auront mérité le nom de *chef d'école*. Chacun d'eux aura dans l'Académie un atelier commode, où il recevra les élèves qui se présenteront à lui (avec faculté d'en refuser au cas où il aurait des raisons suffisantes), et il les instruira selon la méthode qui lui semble la plus convenable. Ne recevant pas d'appointements de l'autorité, le professeur est parfaitement libre; de son côté, l'élève est libre aussi de choisir le maître dont le style est le plus à son gré, ou de passer d'un atelier dans un autre. Un cours de dessin d'après le modèle vivant, une galerie de tableaux, une autre de statues, une bibliothèque de livres sur l'art sont communs aux élèves et aux professeurs.

Vous conviendrez avec moi que c'est là un système bien propre à rendre l'enseignement des arts varié, libre et étendu, sans autres frais pour l'État que l'entretien d'un local convenable où se trouveront les ateliers dans lesquels les élèves achèveront de se perfectionner dans leur art. Il serait en même temps superflu de vous faire observer comment, grâce à cette organisation, les plus illustres artistes résidant dans notre ville, pouvant être appelés à l'enseignement supérieur (et en effet douze d'entre eux, sur l'invitation du dernier ministère toscan, ont accepté cette charge honorable), viendront ainsi apporter continuellement de nouveaux éléments de vie et de jeunesse dans le corps académique; pouvant ainsi attirer à elle tout élément nouveau, au fur et à mesure qu'il se développe dans la marche progressive de l'art, l'Académie ne *vieillirait* jamais. De la sorte on n'aurait plus à déplorer des faits pareils à celui qui eut lieu à Florence pendant ces dernières années : tandis que L. Bartolini (les lecteurs de la *Gazette des Beaux-Arts* se rappellent peut-être l'article que j'écrivis sur ce grand artiste dans un des premiers numéros de votre Revue), tandis que Bartolini régénérait l'art en Italie, le professeur E. Ricci continuait d'enseigner dans nos écoles la sculpture maniérée et de convention que vous appelez, je crois, le *rococo*.

Il résulte de ce qui précède et de tout ce que le désir d'être bref m'a fait passer sous silence, mais qu'il vous est facile de suppléer, que les réformateurs de notre école des beaux-arts ont réduit en pratique le principe de la *liberté de l'enseignement* sans craindre de le voir dégénérer en licence, et, partant, qu'ils peuvent se vanter d'avoir rendu vraiment efficace, en la retenant dans de justes bornes, en empêchant qu'elle devînt jamais oppressive, la tutelle, la protection que l'État doit à ce rameau de l'instruction publique. Si dans quelques années les résultats, comme personne n'en doute, répondent aux espérances, l'Académie de Florence pourra s'appeler et se glorifier du nom qu'elle porte depuis tant d'années — du nom de Michel-Ange.

PAOLO EMILIANI GIUDICI.

Rouen, 28 mai 1861.

Monsieur le Directeur,

Enfin, la faïence de Rouen va prendre au soleil la place qu'elle mérite. Je vous écris cette lettre à la hâte, comme un simple journaliste américain, sans avoir le temps de réfléchir. Heureusement, je connais depuis longtemps cet art splendide des faïences de Rouen pour l'avoir étudié dans deux cabinets d'amateurs hors ligne, celui de M. André Pottier, bibliothécaire de Rouen, et celui de M. Le Viel, statuaire à Paris.

Il en est des objets d'art français comme des paysages : nous n'apprécions nos sites que quand à l'étranger nous nous apercevons que nous les avions aussi beaux, aussi accidentés, aussi sauvages à quelques heures de chemin de fer. Les faïences françaises, et particulièrement celles de Rouen, peuvent rivaliser avec les plus belles céramiques étrangères, et le hasard a fait que je viens de voir des photographies qui représentent la route de Burgos, que chacun admire devant moi comme un paysage grandiose, sans se douter qu'une des sorties de la ville de Besançon, avec une porte taillée dans les rochers, est au moins aussi pittoresque que ce site espagnol.

La faïence de Rouen, j'en parle sans enthousiasme national, est la reine de la faïence. Qui voudra étudier ces admirables céramiques devra partir pour Rouen, afin de voir d'un coup d'œil ces décors merveilleux montrés pour la première fois en public, et qu'il n'était donné qu'à quelques amateurs d'apprécier. Je ne discuterai pas longuement de cette céramique. Le catalogue n'est pas encore terminé; l'exposition a été improvisée pour ainsi dire; mais la vue de ces décors, d'un seul ton ou polychromiques, va créer des enthousiastes.

Plus que la faïence de Nevers, celle de Rouen a trouvé vite son tempérament. Nevers est resté longtemps sous l'influence des maîtres italiens; Rouen, qui a entrevu la Chine et le Japon par le canal des artistes hollandais, trouve presque immédiatement son style rayonnant, grand et plaisant à la fois.

Un beau plat de Rouen est un concert pour les yeux.

La majesté du XVIIe siècle a empreint de sa solennelle influence cet art toujours riant à l'œil.

Je ne saurais mieux comparer la faïence de Rouen qu'à ces grands compositeurs qui ont eu en don la *sonorité*, la première des qualités musicales.

On ne se lasse pas de regarder un beau plat de Rouen, et c'est le plus splendide décor d'un appartement.

Pourquoi ne puis-je entrer dans les divers motifs qui font que je place Rouen au-dessus de Nevers, de Moustiers, de Strasbourg, etc.? Mais je vous ai prévenu que j'écrivais en journaliste américain.

Parmi les curiosités de cette exhibition, il faut signaler les envois de M. Pottier, ceux de M. Delaunay, ceux de l'abbé Colas, ceux de votre collaborateur M. Darcel, ceux de M. Alfred Baudry, et bien d'autres que malheureusement l'absence de catalogue ne me permet pas de désigner d'une manière plus caractéristique.

M. Pottier a des merveilles qui ne sont qu'une bien faible partie de la collection dont il se propose de donner une monographie en même temps qu'une histoire de la faïence de Rouen; mais M. Pottier devrait presser ses travaux, car le mouvement imprimé à la faïence est maintenant à son apogée, et il est important que les collectionneurs s'appuient sur des renseignements sérieux.

Je signalerai un des plus curieux échantillons de l'exposition de Rouen, un grand plat appartenant à M. Alfred Baudry, dont le dessin est tout à fait italien avec l'abus du *jaune* italien, fait très-rare dans la céramique rouennaise, et où les ornements qui entourent la composition sont du plus pur art rouennais.

Une vitrine consacrée aux envois de M. Pottier, mais qui ne renferme pas la vingtième partie de son cabinet si riche, permet de suivre l'historique de la faïence dans ses phases les plus élevées comme dans celles de sa décadence.

Les grands plats rayonnants qui font la gloire de la fabrique rouennaise ne manquent pas; partout ils sont appendus dans la salle des assises, si admirablement restaurée que M. Champfleury disait qu'il s'y laisserait volontiers condamner à mort. La décoration de cette salle, qui, dit-on, n'a pas coûté moins de 100,000 francs, quoique somptueuse et dorée, ne saurait éteindre le brillant des faïences rouennaises; mais il est certain qu'elles sont plus gaies à considérer que les magistrats les plus éloquents.

Il faudrait un volume pour rendre compte de cette exhibition qui demande à être étudiée longuement, et d'une plume sérieuse et savante. Entre autres merveilles, je me hâte de signaler le fameux violon de faïence, qui, par la délicatesse de ses formes, rappelle les plus beaux Stradivarius, les plus fins Amati et les plus purs Guarnerius; mais je ne parle pas du son. Paris tout entier voudra voir le violon de faïence, et nul doute que la compagnie des chemins de fer de l'Ouest n'établisse des trains de plaisir pour permettre à tous de voir le fameux et incomparable violon de faïence de Rouen, qui est peut-être de Delfu.

C***.

MOUVEMENT DES ARTS ET DE LA CURIOSITÉ

VENTE THÉODORE ROUSSEAU

M. Théodore Rousseau vient de remporter un procès éclatant auprès des amateurs délicats qui fréquentent l'hôtel des Ventes. Préoccupé, comme tous les artistes de race, du soin de son œuvre et de sa réputation, M. Th. Rousseau voyait avec regret passer de temps en temps dans les grandes collections ou dans des ventes véreuses des toiles peintes à diverses époques, dans différentes gammes, sous des impressions variées, et qui, prises isolément, pouvaient donner le change sur ses tendances ou sur les résultats de sa volonté. Telle esquisse relativement incomplète monte, un jour heureux, au delà du prix d'une composition longuement méditée, peinte avec soin, corrigée par tous les repentirs de la réflexion. De là des attaques inconsidérées ou des louanges qui blessent l'artiste plus qu'elles ne le flattent lorsqu'elles portent à faux sur des œuvres qu'il juge moins dignes. Enfin M. Th. Rousseau tenait à demander à l'hôtel Drouot une salle dans laquelle il pût à un jour donné réunir une suite complète de cadres renfermant chacun une impression différente résultant soit du choix du site, soit de celui de l'heure du jour, soit de l'état de la nature.

Pendant trois ans, M. Th. Rousseau a travaillé en silence, et les vingt-cinq tableaux qu'il présentait au public étaient le fruit de cette longue méditation. Pour nous, qui jugeons plus volontiers avec notre âme qu'avec la froide raison, nous aurions désiré que la victoire fût remportée aussi brillamment sur les marchands et sur les amateurs brocanteurs que sur la foule d'élite qui se pressait à l'exposition particulière. Mais il faut convenir que jamais vente plus sérieuse n'a été plus maladroitement proposée. Elle arrivait à ce moment de l'année où les amateurs les plus riches additionnent enfin la colonne des acquisitions de l'hiver, où l'enthousiasme, chauffé à blanc pour les grandes luttes dans lesquelles spéculait la finance, se refroidit en examinant à loisir des résultats souvent décevants. Hélas ! nul banquier n'avait acheté en bloc la collection Rousseau! Toutes ces toiles, si belles qu'elles fussent, n'avaient point encore reçu la consécration des écus, et l'on ne pouvait dire d'aucune : C'est ce paysage qui fut payé tant... à la vente ***. Enfin le catalogue avait été rédigé avec la plus piteuse parcimonie : pas une ligne de description, une désignation sommaire jusqu'à l'aridité : *Clairière... Plaine rocheuse;...* pas une mesure qui puisse fixer dans l'avenir le passage d'une composition qui vous avait frappé, ou qui rétablisse une sorte d'équilibre entre la grandeur du cadre et le prix atteint ; pas un mot pour expliquer l'intention honnête de M. Théodore Rousseau à une époque où tant de ventes d'ateliers dégorgent périodiquement sur la place des cargaisons de produits frelatés.

Quoi qu'il en soit, cette vente a produit au delà de 37,000 francs, et nous n'enten-

dons point entrer dans les détails. Mais, sans préjuger les appréciations de notre collaborateur, M. L. Lagrange, nous tenons à louer sans réserve la belle évolution qui s'accomplit chaque jour dans l'œuvre de M. Th. Rousseau. Quel accord entre le ciel et le terrain, et combien la silhouette des arbres sert toujours de lien soit par sa légèreté, soit par sa grandeur! Voyez cette *Plaine de bruyères*: au milieu de tons roux comme la dépouille d'une bête fauve, un peu d'eau reflète le ciel; à l'horizon, des collines étagent doucement leurs teintes rompues et verdâtres.— A côté, *le soleil se couche à travers la futaie*, un petit cavalier hâte le pas de sa monture sur le sentier qui serpente au milieu des collines grisâtres, et cette peinture grande comme la main ouverte emplit son cadre, le déborde et donne à l'âme une impression sévère. — Dans ce paysage intitulé *Automne*, les arbres s'effeuillent mélancoliques, mais leurs masses à demi dénudées ont déjà dit la pensée du maître avant que la couleur ne soit venue la compléter; car chez M. Th. Rousseau le dessin a toujours l'intention la plus précise; rien n'est laissé au hasard, tout est calculé, et le bouquet d'arbres, qui dans la *Plaine rocheuse* se profile sur le ciel gris-rosé, ne retient pas sans raison les derniers baisers de ce soleil qui disparaît sous l'horizon. N'appelle-t-il pas l'esprit vers ces aspirations d'idéal qui emplissent l'âme dans la campagne lorsque s'éteignent les derniers bruits du jour? — *Une Clairière dans la haute futaie* a été particulièrement louée. Le vert puissant des chênes au milieu de l'été, époque de plénitude qu'affectionnait Hobbéma, la silhouette ronde comme les mamelles toujours gonflées de la grande nature, l'air qui coulait frais et pur autour des troncs énormes, étaient écrits avec une rare puissance.

Nous le répétons, cette vente est une victoire. On a suivi avec intérêt les efforts de ce talent toujours sobre pour varier ses effets; on a apprécié la grâce et la finesse avec lesquelles il poursuit la dégradation des derniers plans. On s'est senti pénétré, ému comme le maître, par ce souffle de religion antique qui traverse et anime son œuvre. Quelle voix avait donc crié que le grand Pan était mort?

VENTE D'ESTAMPES ANCIENNES ET DE DESSINS

Nous donnons les principaux prix d'une vente que nous avions annoncée et qui ne s'attendait peut-être point au succès qu'elle a obtenu, car elle ne contenait guère que les trop-plein d'une collection d'artiste. Les tristes Freudenberg et les brillants Moreau ont été disputés jusqu'à la frénésie. Quelques jours auparavant, à la vente Soleirol, on avait vendu 315 francs un gracieux croquis à la sanguine et au crayon par Moreau, représentant cette *impure* qu'une vieille femme vient présenter à deux jeunes seigneurs dans leur *petite loge*. C'était une petite merveille d'élégance, et elle battait son provoquant entrechat avec une légèreté indicible.

Detroy (d'après). *Le Jeu de pied de bœuf*. Deux jeunes femmes assises à gauche, adossées au mur d'un parc, jouent avec un jeune homme placé devant elles. Charmante pièce gravée par C.-N. Cochin; épreuve avant toute lettre. Très-rare en cet état. 74 fr.

Géricault. *Un Cheval debout* et tournant la tête vers la droite, à l'eau-forte. C'est la seule pièce connue du maître exécutée de cette manière. Dans le haut, à gauche, existe un chapiteau également à l'eau-forte, gravé sur le même cuivre. Haut. 155 mill., larg. 100 mill. L'expert avait formellement annoncé à la vente que l'épreuve était unique. La Bibliothèque en possède une, laquelle prouve même que celle-ci est incomplète, car on en a coupé une tête d'homme qui occupe un des angles. 50 fr.

Drevet (Pierre). *Louis-Alexandre de Bourbon*, comte de Toulouse, d'après Rigaud, in-fol. Première épreuve avant beaucoup de changements, dans diverses parties : les noms autour de la bordure sont en lettres plus grandes. La bordure n'est pas régularisée; elle est interrompue par des échancrures dont une sépare en deux le mot *offerebat*, figurant ainsi : *offe rebat*. La dédicace est ainsi conçue : « Offerebat Joannes-Baptista Thibault, Americo-Martinicanus. » Dans l'écusson armorié une ancre de chaque côté du bas. L'ovale de la bordure pose sur une tablette droite, les noms des artistes à droite et à gauche de la tablette. Dans les états postérieurs, les lettres plus petites, la bordure régularisée, les noms des dédicataires changés. Il n'y a plus qu'une ancre soutenant l'écusson. La tablette soutenant l'ovale est creusée en cintre. Les noms des artistes sont placés au bas, au-dessus du trait carré à droite et à gauche. 51 fr.

Kilian (Barthélemy). *Jean III*, roi de Pologne, duc de Lithuanie, en buste, grand comme nature, d'après Adrien Bloemaert, in-fol. Belle épreuve. Excessivement rare. 51 fr.

Dessins. — Charlet. *Intérieur de forêt*. Au bas, vers la droite, on voit deux chasseurs parisiens surpris par un garde champêtre. L'un des chasseurs en contravention se cache derrière l'autre. Beau dessin à la sépia, très-fini et du meilleur temps du maître. 200 fr.

Freudenberg. *Intérieur d'appartement*. Une jeune femme assise, à droite, sur un canapé, s'est endormie en lisant; un galant regarde par une porte-fenêtre placée à gauche, et prend la taille d'une jeune femme de chambre, qui paraît vouloir s'opposer à son indiscrétion. 81 fr. — *Intérieur de chambre à coucher*, éclairée par une girandole à trois branches. Une jeune servante passe une bassinoire dans le lit, tandis qu'une femme de chambre achève la toilette de nuit de sa maîtresse. 200 fr. — *Intérieur d'appartement*, élégamment décoré. L'on y voit une jeune femme assise devant un travail de broderie; elle se tourne vers un jeune homme assis à sa droite et semble examiner les broderies de son gilet. 131 fr.— *Intérieur* dans lequel deux jeunes amants sont debout, près d'un canapé; une porte presque fermée, à droite, retient une partie de la jupe d'une dame qui sort. Un petit chien aboie près de la porte. 100 fr.

Moreau (jeune). Colonne surmontée d'un buste, au-dessous duquel un génie debout, à gauche, trace ce mot : immortalitati. Dessin à la plume, lavé et colorié à plusieurs tons. 30 fr.[1] — *Les Adieux*. Au bas, à droite, le nom de l'artiste et la date 1776. 251 fr. — *La Petite loge*. Au bas, à droite, le nom de l'artiste, avec la date 1777. 480 fr. — *Le Souper fin*. Au bas, à droite, le nom de l'artiste et la date 1777. 570 fr. — *Oui ou non*. Au bas, à gauche, le nom de l'artiste, avec la date 1778. 256 fr. — *Le Lever*. Au bas, à droite, le nom de l'artiste et la date 1778. 215 fr.

VENTE DE LIVRES D'ART

Cette bibliothèque était celle d'un homme d'esprit, d'un homme de goût et d'un homme de science : elle renfermait donc les éléments les plus divers pour piquer la curiosité des amateurs. Elle a produit un total fort respectable, mais l'on a remarqué avec surprise que le commissaire-priseur avait cru, dans la première vacation, pouvoir se faire remplacer par un collègue fort bien intentionné sans nul doute, mais assuré-

1. Voir les descriptions, dans le catalogue de dessins et tableaux de l'école française, principalement du xviiie siècle. — Paris 1861, 2e supplément aux dessins, nos 323-328.

ment beaucoup moins compétent. C'est un abus sur lequel nous comptons prochainement revenir.

Quelques plaquettes se sont vendues très-cher. Il est si commode de payer 5 francs, au moment voulu, ce que les pauvres hères trouvent pour 5 sous sur les quais, au grand dommage de leurs chaussures ! Mais, en revanche, la collection des catalogues, qui était du plus grand intérêt, a été abandonnée à 350 francs, et, à en juger par les prix exorbitants qu'avait atteints ceux que l'on avait vendus isolément, on eût pu espérer un meilleur résultat. Les ventes, comme les livres, ont leurs chances : *habent sua fata!*

Essai sur les signes inconditionnels de l'art, par D. P. G. H. de S. (Humbert de Superville). Leyde, 1839, in-fol. dem.-rel. Ouvrage inconnu en France, et d'une extrême rareté. Il est bizarre, obscur, mais très-remarquable et très-profond. — Nombre de figures. 95 fr.

La Renaissance des arts à la cour de France, études sur le XVIe siècle, par le comte de Laborde. Paris, Potier, 1850-1855, 2 vol. in-8, pap. vélin. On sait combien ce beau livre est devenu rare. Quand donc le réimprimera-t-on pour les travailleurs peu riches? Première partie : peinture (tiré à 105 exemplaires). — Deux parties : additions. 104 fr.

Trattato dell'arte della Pittura, Scoltura, di Gio. Paolo Lomazzo, Milanese, pittore. Milano, 1685, 1 vol. in-8, demi-rel. viol. tr. dor. 12 fr. 50 c.

Idée de la perfection de la peinture, par Roland Freard, sieur de Chambray. Au Mans, de l'imp. de J. Isambart, 1662, pet. in-4, mar. vert fil. tr. dor. (Thompson). Superbe exemplaire d'un livre rare. 43 fr.

Anecdotes of painting in England; collected by G. Vertue; digested and published from his original mss. by Horace Walpole. The 2d edit. Strawberry-Hill, Thomas Kirgate, 1765, 4 tom. en 9 vol. in-4, cart. Livre rare, et de haut prix, même en Angleterre. Cet exemplaire, qui provient de la fameuse vente Renouard, avait cet avantage particulier qu'il est rempli de longues et excellentes notes écrites sur le livre même, et sur du papier blanc intercalé entre chaque feuillet. Elles ont pour objet de critiquer, redresser ou suppléer l'auteur anglais, et paraissent être l'ouvrage d'un Flamand (M. François Mols, natif d'Anvers, est mort dans cette ville en 1790), connaisseur, et bien instruit de l'historique de la peinture. Son français, parfois incorrect, n'est pas d'une lecture désagréable. Le seul défaut de cet exemplaire, non rogné, et qui ne pourra jamais l'être à cause de ses notes marginales, est que tous les portraits que l'on a eu la fantaisie de rassembler en un volume y sont privés de leur marge et collés sur d'autres feuillets. 206 fr.

Del Cenacolo di Leonardo da Vinci, per Giuseppe Bossi. Milano, 1810, pet. in-fol., demi-rel. mar. r., dos et coins. Cet ouvrage est un des plus beaux, dit Cicognara, qui aient été imprimés en Italie. On y trouve des *fac-simile* de Léonard, son portrait, et ses dessins pour les *proportions*. Bel exemplaire. 64 fr.

Rembrandt and his Work, comprising a short account of his Life, etc.; illustrated by examples from the etchings of Rembrandt, by John Burnet. London, 1849, in-4, cart. angl. Planches. Ouvrage de luxe tiré à petit nombre. 41 fr.

Les trois siècles de la Peinture en France, ou Galerie des peintres français, depuis François Ier jusqu'au règne de Napoléon, par Gault de Saint-Germain. Paris, 1808, in-8, demi-rel. mar. du Lev. non rogné. Ce volume est devenu rare. 25 fr.

Lettre sur l'exposition des ouvrages de peinture, sculpture, etc., de l'an-

née 1747, à M. R. D. R. (par l'abbé Leblanc). Paris, 1747, in-12, demi-rel. v. f. 13 fr.

La Carta del navegar pitoresco, dialogo tra un senator venetian deletante, e un professor de pitura, soto nome d'Eccelenza e de Compare; opera de Marco Boschini. In Venetia, per li Baba, 1660, pet. in-4, rel. en vél. d'Italie. Livre précieux et très-rare, contenant 27 grandes planches gravées, plus le frontispice, qui manque souvent, et le portrait de l'auteur. Belles épreuves; reliure vénitienne. C'est un poëme de navigation à travers les peintures de Venise, qui y sont décrites en vers charmants. La description des *Noces de Cana*, de Paul Véronèse, notamment, est un chef-d'œuvre de vivacité, de couleur et de grâce. 22 fr.

Description de la galerie des tableaux de S. M. le roi des Pays-Bas, avec quelques remarques sur l'histoire des peintres et sur les progrès de l'art, par C.-J. Nieuwenhuys, 1843, in-8, demi-mar. r., dos et coins (Thompson.) Savant ouvrage fait pour le roi de Hollande. Il n'a jamais été mis en vente. 50 fr.

Idée générale d'une collection complète d'estampes, avec une dissertation sur l'origine de la gravure et sur les premiers livres d'images, par le baron de Heineken. Leipsick et Vienne, Kraus, 1711, in-8, v. f. fil., tr. dorée (Lebrun). Nombreux *facsimile*. Bel exemplaire de ce livre rare et estimé. 50 fr.

Le Peintre-Graveur, par Adam Bartsch. Vienne, 1803-21, 21 vol. in-8, demi-rel. v. f. Planches, avec supplém. de Weigel. Bel exemplaire, ébarbé, doré en tête. Les cinq premiers volumes de réimpression. 235 fr.

Notice des émaux, bijoux et objets divers, exposés dans les galeries du Musée du Louvre, par M. de Laborde. Paris, 1853, 2 vol. in-12, br. Documents et glossaire. Histoire et descriptions. Exempl. gr. pap. vélin. Rare en cet état, car ce précieux catalogue, d'une érudition si étendue, est celui des collections du Louvre qui se vend le meilleur marché. 31 fr.

Le Trésor de la Curiosité, tiré des catalogues de ventes de tableaux, dessins, estampes, livres, marbres, bronzes, ivoires, terres cuites, vitraux, médailles, armes, avec diverses notes et notices historiques et biographiques, par M. Charles Blanc, et précédé d'une lettre à l'auteur sur la curiosité et les curieux. Paris, Renouard, 2 vol. in-8, demi-rel. d. et c. de mar. bl. non rog. Nombreuses vignettes. Exempl. gr. pap. de Hollande. 41 fr.

Description sommaire des dessins des grands maîtres d'Italie, des Pays-Bas et de France, du cabinet de feu Crozat, par J. Mariette. Paris, 1741. Description des pierres gravées du même cabinet, 1741, cart. Fort recherché des amateurs. On n'a jamais mieux écrit sur les dessins des maîtres. 30 fr.

Catalogue raisonné des bijoux, porcelaines, bronzes, laques, tableaux, dessins, estampes, etc., provenant de la succession de M. Angran, vicomte de Fonspertuis, par E.-F. Gersaint. Paris, 1747, in-12, bas. Frontispice de Cochin. Prix et noms des acquéreurs. 32 fr.

Catalogue raisonné des tableaux, sculptures, tant marbre que bronze, dessins et estampes des plus grands maîtres, porcelaines anciennes, etc., qui composent le cabinet de feu le duc de Tallard, par Remy et Glomy. Paris, Didot, 1756, in-12, demi-rel. Interfolié de pap. blanc, avec les prix manuscrits. 31 fr.

Catalogue raisonné du cabinet de feu M. Mariette, de l'Acad. royale de peinture, etc., par F. Basan. Paris, 1775, in-8, demi-rel. Joli frontispice gravé par Choffard d'apr. Cochin, et titre de Moreau le jeune. Précédé de la Vie de Mariette. 31 fr.

Catalogue des tableaux, dessins, estampes de feu M. Poullain, par Le Brun et

Julliot. Paris, 1780, frontisp. d'après Lebrun (avec les prix mss. montant à 246,885). Catal. d'une très-belle collect. de tabl. du cabinet de M. Lebeuf, par Lebrun, 1782; en 1 vol. in-8, v. m. tr. dor. 20 fr.

Catalogue raisonné des estampes du cabinet de M. le comte Rigal, par Regnault-Delalande. Paris, 1817, in-8, mar. r. du Lev., tr. dor. A la fin se trouve la table imprimée des prix de vente. 20 fr.

Catalogue des tableaux, dessins et estampes composant l'une des collections de feu de Dufourny, par H. Delaroche. Paris, 1819, in-18, cart. à la Bradel, non rogné. Portrait et figures. Tiré in-4 sur pap. de Hollande, avec prix et noms. 28 fr.

Catalogue des tableaux, dessins et statues, formant la galerie de S. M. Guillaume II, roi des Pays-Bas. 2 part. en 1 vol. in-8, demi-rel. v. f. Avec table de prix d'adjud. et noms des acquéreurs. 29 fr.

PH. BURTY.

LIVRES D'ART

Le Défilé nocturne. — Cinq Mai! — Le Cri de Waterloo; *projets de tableaux esquissés à la plume par* Raffet, *fac-simile par* Émile Bry, *imprimés par* Auguste Bry, — et *Suite de* 25 *planches diverses, tirées à* 100 *exemplaires après la mort de Raffet.* — *Paris,* Leconte, *éditeur.*

« Le disque de la lune vient de surgir à l'horizon. A la lueur de ses rayons brillants et doux, le trompette des guides de la garde sonne la charge dans l'infini. Les officiers répètent le commandement; l'aigle fouette l'air de ses lanières poudreuses; les sabres étincellent hors du fourreau; les cavaliers s'entre-heurtent, et la file des escadrons, gravissant les nuages, disparaît au galop des chevaux emportés, pour parader une dernière fois devant César décédé. »

C'est la nuit du cinq mai! Le rêve de Victor Hugo devant l'Arc de Triomphe et la Colonne s'accomplit :

Ces guerriers sculptés...
L'un à l'autre, à voix basse, ils se disent : Debout!
Ceux de quatre-vingt-seize et de mil huit cent onze,
Ceux que conduit au ciel la spirale de bronze,
Ceux que scelle à la terre un socle de granit.

Pêle-mêle, cuirassiers et tambours, voltigeurs et grenadiers, officiers et porte-aigles saluent leur Empereur de leurs clameurs fidèles, inondent l'idole de bronze de branches de lauriers et de couronnes d'immortelles, et leur groupe enthousiaste monte et s'enroule autour de la balustrade de la colonne et de sa statue comme les anneaux d'une fumée d'encens.

Alors l'aigle d'airain...
Superbe, et tout à coup se dressant à demi,
Sur ces héros baignés du feu de ses prunelles,
Secouera largement ses ailes éternelles.

Une croix de bois, chargée d'une couronne de lauriers, se dresse sur une butte. Autour d'elle, du sol qui s'entr'ouvre, une légion pressée de soldats de la nouvelle

armée s'élève dans l'air de la nuit comme la flamme d'un holocauste vengeur. Ils saisissent leurs fusils, agitent leurs sabres ; les officiers, tête nue, crient : En avant! Et les fronts plissés, les gestes éloquents, l'élan confus de ces morts aux haillons dévorés par la tombe, menacent le monticule sinistre qui ferme à l'horizon la plaine de Waterloo.

De ces trois visions poétiques et guerrières que Raffet préméditait de peindre à cette heure de repos absolu, mirage de tous les artistes, il ne restait qu'un rapide croquis à la plume, avec quelques indications de sanguine et de légers frottis d'estompe. M. Émile Bry en a pris avec une rare intelligence un calque des plus fidèles, à l'aide d'un papier préparé par son père, et l'a reporté ensuite directement sur la pierre. Rien n'est plus difficile, même dans un calque, que de conserver le caractère du maître; aussi le louerons-nous sans réserve de ces fac-simile qui permettent de multiplier à l'infini les dessins et même certaines lithographies rares.

Ce procédé de report sur pierre, qui n'est point sans défaut, surtout dans la transparence des demi-teintes, mais qui tout au moins permet à l'artiste de multiplier un bon croquis et de le protéger contre les dangers, avait déjà permis à M. Auguste Bry d'imprimer une suite des plus curieuses de portraits et croquis exécutés pour la plupart à San Donato par Raffet. De son vivant ils n'étaient tirés qu'à un petit nombre d'exemplaires et distribués aux intimes. Depuis, on les a réunis en une suite de vingt-cinq feuilles, dont les pierres ont été grattées après un tirage de cent exemplaires. On y trouve un portrait du *maréchal de Saint-Arnaud,* deux autres du *maréchal Baraguay d'Hilliers,* l'un debout, l'autre en buste, et du *maréchal Regnault de Saint-Jean-d'Angely;* celui du lieutenant-colonel du génie *Leblanc,* frère de ce colonel Leblanc qui fut tué à l'assaut de Constantine, et qui, élève de Charlet, a laissé des lithographies d'un grand caractère; ceux de MM. *Lebrun, Léon Boyer;* de curieuses études d'officiers et de soldats de l'armée autrichienne, etc., etc. Quelques pièces sont exécutées à l'estompe, avec le même procédé, je pense, qu'essaya Charlet dans ses derniers temps, mais qui ne donne guère que des contours indécis et des demi-teintes sans transparence, ou encore au lavis lithographique. On a réuni à cette suite, dont quelques pièces avaient pu circuler chez des amateurs privilégiés, mais sans avoir été livrées au commerce, deux croquis pris en 1843 au camp de Compiègne. Des *bersaglieri* en embuscade, et le *Marzocco,* petite tour octogone gardée par des sentinelles distribuées au milieu des ajoncs de la plage de Livourne, n'étaient que les premières pierres d'un vaste ouvrage que Raffet voulait écrire avec le crayon à propos de la guerre d'Italie, projet touchant, dans lequel, avec l'indépendance des grands cœurs, il entendait présenter à la postérité l'héroïsme de la défense, comme il l'avait fait des brillants succès de l'attaque[1].

Ces publications posthumes offrent un singulier intérêt dans l'œuvre de Raffet. Elles affirment deux qualités qui s'excluent d'ordinaire, et qui, chez lui, existaient à la même puissance : la précision la plus absolue dans le dessin d'après nature, et l'imagination la plus libre lorsqu'il se recueillait dans l'atelier. Nul doute qu'en élargissant le cadre de ses compositions Raffet n'eût agrandi sa manière et ne fût devenu l'un des grands peintres de notre époque. M. Auguste Bry possède, au milieu d'un nombre considérable de croquis ou d'aquarelles d'un haut intérêt, une esquisse de la *Bataille*

1. Nous profiterons de cette occasion pour réparer une omission commise par la *Gazette* dans le travail de M. Paul Mantz sur Raffet. Les bois qu'avaient si bien traduits MM. Bocourt et Sotain ont été reproduits d'après des lithographies qui, éditées autrefois par les frères Gihaut, appartiennent aujourd'hui à leur successeur, M. Leconte.

de Waterloo, d'un effet puissant et d'une couleur vigoureuse. En abordant les grandes toiles, Raffet aurait simplifié le détail, toujours si séduisant dans les morceaux que l'on caresse du bout du crayon. Les innombrables études qu'il avait dessinées ou peintes sans relâche et sans lassitude pendant ses voyages lui auraient permis de donner à ses scènes une couleur locale d'une vérité sans conteste. Sans rival dans l'art de mettre en perspective les bataillons qui marchent, les régiments qui paradent ou la cavalerie qui défile, il aurait transporté sur la toile toutes ces qualités, qui font de ses vignettes autant de tableaux achevés : l'esprit, le bruit, l'enthousiasme, l'effet lugubre ou éclatant. Son *Voyage en Crimée* avait révélé le plus sincère des artistes voyageurs, ces dernières compositions poétiques montrent avec quelle ingéniosité il savait donner un corps à ses rêves. Si j'aime moins le *Cri de Waterloo* à cause des inutiles regrets qu'il réveille, je me sens tout ému devant ces morts qui secouent passionnément les palmes du souvenir, et qui voudraient assister à cette *Revue suprême* vers laquelle galopent ces escadrons ressuscités.

Le chauvinisme de Raffet n'avait rien d'étroit. Peintre de soldats, il est naturel que l'image de celui qui a personnifié le génie guerrier de la nation soit revenue souvent sous son crayon ; mais il a sans cesse tendu à idéaliser son héros, et il est curieux de voir avec quelle justesse le *Cinq Mai*, que nous avons essayé plus haut de décrire, traduit les vers de Victor Hugo. On nous avait dit qu'il avait esquissé ces panneaux après avoir lu les vers de M. Théophile Gautier, qui portent le même titre dans *Émaux et Camées*. S'il en est ainsi, on remarquera que, par une étrange interversion de procédés, les vers du poëte peignent avec une précision beaucoup plus colorée, et qu'au contraire la peinture de Raffet poétise la même donnée avec un sentiment beaucoup plus abstrait.

PH. BURTY.

COUP D'ŒIL SUR LA PROCHAINE EXPOSITION DE METZ

Nous avons déjà annoncé la prochaine ouverture de l'exposition de Metz; il nous reste à éclairer les artistes sur le véritable caractère de cette solennité.

Plusieurs considérations spéciales et tout à fait particulières à la double situation intellectuelle et géographique de la ville de Metz militent en faveur de son exposition, et doivent déterminer les artistes sérieux à y participer avec confiance.

Metz, enclavé dans les territoires de la Prusse, de la Hollande et de la Belgique, touche aux trois grandes écoles de peinture rivales de la nôtre. L'enthousiasme avec lequel nos voisins ont accueilli l'invitation qui leur était faite si cordialement promet de donner son sens le plus étendu au titre d'*universelle* pris par l'exposition qui nous occupe ici.

D'un autre côté, Metz est une ville savante. Les Poncelet, les Piobert, les Morin, les Saulcy ont quitté ses écoles et son académie pour aller siéger à l'Institut. Son industrie, puissante et vivace, se rattache autant par choix que par essence aux principes de l'art; témoins ses fabriques de vitraux peints, ses cristalleries, ses établissements de céramique, ses fonderies, ses imprimeries typographiques et lithographiques, ses imageries, etc.

Enfin, Metz a l'avantage précieux et rare en province d'avoir enfanté et développé, en dehors du mouvement parisien, un groupe imposant de peintres, qui, par l'individualité bien tranchée de leur talent, par l'unité d'idées et de principes qui les relie entre

eux, ont réussi à constituer une véritable école dans l'école française moderne. J'ai nommé MM. Maréchal, Raphaël Maréchal, Devilly, de Lemud, Penguilly, Émile Michel, Faivre; mesdames Paigné et Haillecourt; enfin Auguste Rolland, Salzard et madame Sturel, prématurément enlevés à leurs amis et à des succès déjà retentissants.

L'école de Metz n'a pas de racines dans le passé, elle est toute contemporaine. Elle n'existait pas avant 1834, date de ses premières manifestations. Une petite exposition locale, tentée à cette époque au milieu de l'indifférence presque unanime du public, eut néanmoins de quoi frapper quelques connaisseurs isolés, qu'une communauté de goûts mit fortuitement en rapport. L'esprit de ces amateurs fut particulièrement préoccupé des productions qu'un jeune homme avait exposées sous le titre modeste d'*études*. En découvrant ces émanations inattendues d'un talent en pleine séve, ils se rappelèrent que ce jeune homme, inconnu la veille comme praticien, allait par la ville, épandant autour de lui en paroles inspirées l'enthousiasme éloquent dont il était saisi pour le grand art, et qui faisaient sourire ceux qui ne l'avaient jamais vu à l'œuvre.

Metz avait alors pour receveur général un homme d'un goût exquis, peintre lui-même et des mieux doués, M. Adrien Lucy. Il fut des premiers à pressentir le talent prêt à prendre son essor, et il proclama le nom de Maréchal.

De ce jour Metz eut une école, car il possédait un maître pour la guider et un Mécène pour la soutenir. Tous les talents indécis encore se tournèrent spontanément vers le nouveau maître. Cinq ans plus tard, l'école de Metz apparaissait au Salon du Louvre, représentée par MM. Maréchal, Devilly, de Lemud, Rolland, Penguilly, et remportait de prime saut succès et médailles, obtenant à la fois l'admiration de la foule, l'applaudissement du feuilleton, et, ce qui valait mieux pour elle encore, l'estime et les félicitations de quelques grands artistes, qui prônaient à l'envi leurs jeunes rivaux devenus du premier coup leurs amis.

En allant tenter à Metz la publicité d'une vaste et somptueuse exposition, les artistes de Paris sont donc assurés d'un accueil fraternel et sympathique, d'un voisinage illustre, puisque les écoles de Belgique, de Hollande, de Dusseldorf et de Berlin s'y rencontreront avec eux, et d'un public attentif et connaisseur, puisque depuis trente ans il est initié par ses peintres aimés au culte du grand art et des nobles aspirations.

Nous n'hésitons pas à proclamer dès aujourd'hui que l'exposition de Metz, dût-elle être réduite à la liste actuelle des artistes inscrits, est appelée à tenir toutes ses promesses, et qu'il doit en résulter des avantages très-appréciables pour la vulgarisation du goût et de l'amour des beaux-arts. Ce sera sans nul doute un grand honneur pour beaucoup et un profit réel pour quelques-uns d'y avoir participé, sans compter les conséquences infaillibles d'une solennité qui va faire affluer dans une grande et belle ville des milliers de visiteurs empressés et curieux.

ALBERT DE LA FIZELIÈRE.

Les lecteurs de la *Gazette des Beaux-Arts* savent déjà sans doute que le gouvernement français vient d'acquérir la célèbre collection du marquis Campana, et que M. le comte de Nieuwerkerke est parti pour Rome, d'où il doit rapporter les merveilles que cette heureuse acquisition promet au Musée du Louvre. Cette grande affaire a été conduite avec une habileté et une décision qui font honneur à la France. Il eût été déplorable, au point de vue de l'art et de l'histoire, que la galerie Campana, qui forme à elle seule tout un musée, eût été dispersée et émiettée en vente publique. On nous assure que les héritiers ou les créanciers de l'ancien directeur du mont-de-piétié de Rome

avaient déjà cédé à l'empereur de Russie quelques objets d'une grande valeur, lorsque le gouvernement français est intervenu et s'est rendu maître de cette collection fameuse. Un catalogue publié à Londres en 1858 a fait connaître avec détail les richesses recueillies par le marquis Campana ; la *Gazette des Beaux-Arts* en a également entretenu ses lecteurs le 1[er] février 1859 (voy. t. I, p. 143), et nous ne saurions mieux faire que de renvoyer les curieux au savant article dans lequel M. J. Doucet, en faisant l'inventaire de cette galerie, émettait déjà le vœu qu'elle fût acquise par la France. Qu'il nous suffise de rappeler que la collection Campana est particulièrement riche en œuvres de l'art antique. Les statues de marbre ou de bronze, les vases grecs ou de l'Italie méridionale, les bijoux étrusques y sont en grand nombre; le médaillier présente la série des empereurs depuis César jusqu'à Phocas; la collection des armes n'est pas moins précieuse. Enfin, à ces merveilles grecques ou romaines, le marquis Campana avait réuni près de six cents tableaux, parmi lesquels figure un choix de peintures antérieures au XVI[e] siècle. Le Louvre, si pauvre en incunables de l'école italienne, ne pouvait trouver une occasion meilleure de se compléter et de s'enrichir.

— On a pu lire dans le *Moniteur* la liste des achats faits au Salon de 1861 par la commission de la loterie. La voici, telle que la donne le journal officiel :

NOMS DES ARTISTES.	NUMÉROS du Catalogue.	NOMS DES TABLEAUX.	NOMS DES ARTISTES.	NUMÉROS du Catalogue.	NOMS DES TABLEAUX.
Achenbach......	10	Convoi funèbre à Palestrina.	Hintz...........	1525	Le port de Beuzeval-Dives.
Aiguier.........	16	Pêcheurs de Saint-Mandrier.	Hue............	1583	Manon Lescaut.
Anastasi........	42	Village de Willemsdorp.	Jalabert........	1626	Une Veuve.
Appian.........	78	Marché à Clermont.	De Knyff........	1713	Le barrage du moulin de Champigny.
Aubert..........	85	Confidence.			
Bonheur (Aug.)..	319	La Sortie du pâturage.	Lapito..........	1803	Vue de Bastia.
Busson..........	491	L'Été de la Saint-Martin.	Leleux (Armand).	1914	La Servante du peintre.
Campotosto.....	513	L'Heureux âge.	Monfallet.......	2266	La comédie du XVIII[e] siècle.
Caraud.........	518	La Convalescence.	Morel-Fatio.....	2300	Vaisseau de ligne sous le vent.
Castan..........	529	Intérieur de forêt.			
Chintreuil.......	618	L'Aube après une nuit d'orage.	Patrois.........	2446	Lizba, intérieur russe.
			Ph. Rousseau....	2732	Le Singe, musique de chambre.
Courbet.........	720	Le Renard dans la neige.			
Curzon (de).....	772	Les Pèlerins à Subiaco.	Ruiperez........	2759	Gardes françaises au cabaret.
Delamarre.......	839	Pelouse de Chantilly.	Th. Stevens.....	2920	La Cuisine.
Desjobert.......	870	Sous les pommiers.	Vetter..........	3951	Bernard Palissy.
Ch. Giraud......	1288	Intérieur du XV[e] siècle.	Zo..............	3138	Gitanos du Monte-Sagrado.
Herson.........	1502	Intérieur de Saint-Maclou, à Rouen.			

Ces trente et un tableaux ont été réunis sur le palier du grand escalier. Le *Bernard Palissy* de M. Vetter, payé si cher, occupe nécessairement la place d'honneur. Nous ne ferons qu'une remarque à propos de ces achats : c'est combien le jour tempéré de l'escalier leur est plus favorable que la lumière des grandes voûtes des galeries. La *Marine* de M. Aiguier y gagne encore en transparence et en finesse. La *Convalescence* de M. Caraud prend un aspect harmonieux qui lui manquait. Les artistes qui regrettent de voir leurs tableaux trop éclairés au Salon seraient-ils donc réduits à désirer qu'on les mette à la porte?

Le directeur : ÉDOUARD HOUSSAYE.

PARIS. — IMPRIMERIE DE J. CLAYE, RUE SAINT-BENOÎT, 7.

SALON DE 1861

(*Suite.*)

IV

M. PILS, M. YVON; MM. RIGO, COUVERCHEL, PATERNOSTRE, HERSENT, BEAUCÉ, DEVILLY; MM. ARMAND-DUMARESCQ, HIPPOLYTE ET EUGÈNE BELLANGÉ, LOYER, PROTAIS, PEZOUS.

Ce que nous avons dit de la peinture des événements contemporains s'applique, avec une force d'évidence incontestable, à la peinture de batailles. Aucun sujet ne gêne plus la liberté d'imagination nécessaire à l'artiste que la représentation d'un fait d'armes dont chacun peut lui parler en connaissance de cause, pour avoir lu dans son journal les rapports des généraux. De plus, comme il est rare qu'un peintre se condamne à de tels sujets sans une commande expresse, les généraux eux-mêmes interviendront, leurs rapports à la main. On lui désignera les corps qu'il doit mettre en mouvement, la place de ces corps sur le terrain, les mouvements qu'ils y exécutent; on lui décrira, mètre par mètre, la nature du terrain : ici était un arbre, là un champ, plus loin une maison. Les uniformes des soldats, il les aura, non pas en dessin, mais en réalité, avec leurs trous et leurs rapiéçages; il aura les numéros des régiments et des compagnies, le modèle des armes et des pièces de canon, la robe des chevaux : tous les renseignements que peuvent fournir la topographie, la stratégie, la photographie, lui seront fournis sans qu'il les demande. Le génie viendra l'éclairer de ses conseils, l'artillerie lui prêtera ses lumières, l'état-major ne bougera de ses ateliers; enfin, les héros eux-mêmes se feront un devoir de poser devant lui; ils diront : « J'étais là, telle chose m'advint; » leur portrait deviendra une nécessité du sujet, et si l'artiste, connaissant quelque part une belle tête passionnée et expressive, s'avisait de vouloir la placer sur les épaules d'un officier, vite on lui crierait :

Halte-là! car en pareille circonstance les héros se montrent peu disposés à permuter.

Ainsi garrotté, enchaîné, emprisonné dans un programme qui prévoit tout, que peut faire le peintre de batailles? Rien n'est laissé à son initiative, rien à son interprétation. Figurez-vous Raphaël dessinant la *Bataille de Constantin contre Maxence*, avec Maxence et Constantin à ses côtés. Que seraient devenues sa verve, sa puissance d'expression dramatique, sa science de composition? Plus de ces nus qui disent la force du corps humain et l'ardeur de la lutte, plus de ces mouvements passionnés où se lit la vigueur de l'âme, plus de ces actions qui nous émeuvent de pitié ou d'horreur. Raphaël, au lieu de peindre des hommes, eût peint des uniformes : adieu la poésie, adieu l'art, adieu la beauté! Si le *Combat de Nazareth*, la *Bataille d'Aboukir* et le *Champ de bataille d'Eylau* restent des chefs-d'œuvre, c'est que Gros a su, malgré Junot, malgré Murat, malgré l'Empereur lui-même, s'affranchir des exigences stratégiques, ou plutôt c'est que ni Junot, ni Murat, ni l'Empereur, n'auraient osé demander à Gros ce que l'on demande aujourd'hui à nos peintres de batailles, depuis que M. Horace Vernet a mis le réalisme militaire à la mode.

M. Pils a fait bon marché du programme officiel. On lui avait commandé la *Bataille de l'Alma*. Il a peint le passage de la rivière de l'Alma par une division de l'armée française. Cette interprétation un peu libre le sauve d'un danger, mais c'est, j'en ai peur, pour le faire tomber dans un autre. Elle lui a permis de laisser de côté toutes les scènes sanglantes et lugubres qui constituent d'ordinaire une bataille, et de ramener son sujet à un ordre d'idées plus paisible et plus voisin de ceux dont il est coutumier, la peinture du caractère et des mouvements du soldat. Le tableau y gagne ce que le sujet y perd; car, on ne peut se le dissimuler, bien que la manœuvre hardie de la division Bosquet (je me sers à dessein des termes du programme) ait décidé du succès de la journée, ce n'en est pas moins une simple manœuvre exécutée avec le loisir et le sang-froid de gens qui ne courent aucun risque. On me dit que la bataille se livre à l'arrière-plan, on m'indique à travers la fumée les positions des batteries russes, on veut que je reconnaisse le maréchal Saint-Arnaud à son cheval blanc. Mais ce cheval peut être tout aussi bien celui de La Fayette ou de Franconi; à distance, rien ne ressemble plus à des canons français que des canons russes, et les opérations dont la plaine est le théâtre, perdues dans le vague du lointain, n'offrent aucune différence appréciable avec les opérations d'une petite guerre. Ni le ciel ni l'aspect du sol ne caractérisent le pays : rien ne m'empêche de me croire au camp de Châlons ou au polygone de Vincennes. Est-ce contre des Russes, des Autri-

chiens ou des Arabes que marche la colonne? Je ne sais, car je n'aperçois pas d'ennemi; nul ne s'oppose au mouvement de l'armée française, nul ne la menace; pas un mort, pas un blessé ne témoigne de la résistance qu'elle a dû vaincre; rien, en un mot, qui sente le combat : il n'y a là qu'une manœuvre. Or, quelque importance que les gens de guerre attribuent à cette manœuvre, elle ne saurait suffire à représenter la bataille de l'Alma. Où personne ne se bat je me refuse à voir une bataille.

Il faut donc, pour bien apprécier le tableau de M. Pils, chasser de son esprit toute préoccupation du sujet donné : défaut grave à coup sûr, je dirais presque capital. On ne peut faire ainsi abstraction complète du but de l'artiste et de la destination de son œuvre. Mais enfin, si l'on consent à suivre le peintre dans son procédé généralisateur, si l'on veut bien oublier le fait historique, accepter le tableau comme une composition idéale qui figure le passage d'une rivière par un corps d'armée français, et le juger seulement au point de vue de l'art pour l'art, alors l'œuvre de M. Pils se relève singulièrement, et oppose au défaut signalé deux mérites de premier ordre, le caractère et l'exécution. Voilà bien le soldat français pour qui les obstacles naturels ne sont qu'un jeu. Ni la fatigue ne le rebute, ni le travail. Avec quelle aisance les turcos s'avancent à travers la rivière, ayant de l'eau jusqu'au genou! Avec quelle ardeur les zouaves s'élancent à l'escalade! Avec quel élan et quel déploiement de force virile les artilleurs poussent leurs pièces sur la berge escarpée! Chevaux, cavaliers, fantassins, chacun y va de tout cœur; tout respire l'ivresse du travail. Le sentiment du devoir entraîne tous ces hommes, officiers et soldats, dans un mouvement unique, et ce mouvement n'est pas sans analogie avec celui d'une composition célèbre que nous rappelions il n'y a qu'un moment, la *Bataille de Constantin contre Maxence.* Ce n'est pas qu'on puisse établir d'ailleurs entre les deux batailles aucune comparaison. Les ressources du nu, si fécondes en beaux effets, étaient interdites à M. Pils; il ne pouvait chercher la beauté dans l'expression générale des passions. Obligé de localiser cette expression, et de peindre, non pas des hommes, mais des soldats français d'une époque déterminée, il a su du moins faire sentir l'homme sous le soldat, et le corps humain sous l'uniforme; il a sur chaque visage accusé profondément le caractère individuel, et donné pour ainsi dire à chaque tête la valeur d'un type. Par là son tableau, s'il n'est pas la représentation exacte d'un fait historique, est cependant une véritable peinture d'histoire. L'exécution porte bien encore quelques traces de cette touche brillante que l'on a plus d'une fois, et non sans raison, reprochée à M. Pils; certaines parties de la toile, entre autres, sur la droite, l'escalade des zouaves, papillotent à l'œil.

Ces défauts partiels et secondaires disparaîtront quand le peintre pourra reprendre son œuvre et la terminer. L'exécution générale est franche et solide, l'effet accusé avec une netteté vigoureuse. Toute cette troupe du premier plan présente un groupe bien lié; le dessin a je ne sais quoi de nerveux qui vivifie. Une plus grande recherche du style lui prêterait plus de beauté. Il se contente d'atteindre à la vérité, et par la vérité à la vie, la vie normale et réelle. La couleur ne contribue pas peu à ce résultat; elle aborde les tons locaux sans hésitation, et les harmonise sans mollesse.

Or, ce n'est pas une des moindres difficultés de la peinture de batailles que la tyrannie du ton local. En tout autre genre de sujets, l'artiste choisit librement les tons des vêtements dont il habille ses personnages; il les varie, il les assortit, il les contraste; il n'a d'autre règle de son goût individuel que la loi générale de l'harmonie. Le peintre de batailles doit accepter, dans toute leur fixité, dans toute leur crudité, les tons les plus disparates et en même temps les plus uniformes. Vingt mille hommes en habit blanc, vingt mille hommes en habit bleu : il faut qu'il se soumette au ton d'ordonnance. Avec l'ordonnance, point de compromis. Si les pantalons sont rouges, il ne pourra éviter de leur donner un aspect rougeâtre. Certains artistes, désespérant d'accorder entre elles les teintes criardes qui colorent l'uniforme du soldat, les rompent, c'est-à-dire les salissent également. Le bleu, dénaturé, devient un violet douteux; le rouge s'aigrit et tourne au rose ou à la lie de vin; le blanc et le noir se rapprochent sur le terrain neutre du gris. Une telle recette conduit-elle sûrement à l'harmonie? Il est permis d'en douter. Quoi de plus harmonieux que les verrières de nos cathédrales? Les tons cependant s'y montrent juxtaposés sans demi-teintes, aussi entiers, aussi francs que les tons des uniformes, aussi bornés dans leurs combinaisons. Si la répétition d'un petit nombre de couleurs, toujours au même degré d'intensité, produit dans le vitrail un effet harmonieux, ne serait-ce pas que le soleil, en les traversant, les accorde malgré leur éclat? Si au contraire l'abus des demi-teintes grises engendre la monotonie, n'est-ce point parce qu'un ton, à force d'être rompu, devient opaque, lourd, boueux, comme une crème trop fouettée? Il n'y a donc qu'un moyen pour le peintre de batailles d'assortir les tons d'ordonnance, c'est, en les acceptant sans subterfuge, de les noyer dans la transparence de la lumière. M. Pils y a réussi; M. Yvon y a échoué.

L'auteur de la *Bataille de Solferino* a cependant senti le danger; il a eu peur du gris, et il s'est hâté d'adopter un parti pris coloré sur lequel il fondait sans doute de grandes espérances. L'effet en est désastreux. Le premier plan de son tableau semble s'éclairer des derniers rayons du so-

leil couchant, tandis que le ciel reste terne et qu'une vapeur bleuâtre enveloppe le paysage. Cette lumière fausse, éclairage de fantaisie, escamote le ton d'ordonnance et le ton local sans profit pour l'harmonie. Mais M. Yvon, tout en restant fidèle aux conditions d'apparat qui lui étaient imposées, a du moins composé son tableau comme un vrai tableau de bataille. L'action, bien que reléguée aux plans postérieurs, s'aperçoit clairement. Un épisode intermédiaire, la pièce de canon pointée à gauche, la relie au plan principal, et sur celui-ci tout la rappelle. Des mourants jonchent le sol; des blessés, des prisonniers se mêlent à l'état-major. Et surtout, dès le premier coup d'œil, on aperçoit au centre du tableau l'Empereur à cheval, placé là comme le centre de l'action, comme l'âme de la bataille. De lui partent les ordres, à lui arrivent les rapports : d'un mot il précipite les bataillons, d'un geste il les arrête. Ses lieutenants l'entourent, prêts à obéir; sa garde l'acclame. Tout dans ce premier plan réalise au plus haut degré l'idée du commandement suprême. On regrette seulement que cette idée, plus littéraire que pittoresque, n'emprunte pas sa puissance aux ressources spéciales de la peinture. Un croquis, un dessin au fusain l'exprimerait avec la même précision. M. Yvon, qui jadis s'est montré un maître en ce dernier genre, s'y trouverait mieux à l'aise, alors qu'il n'aurait plus à lutter contre la difficulté d'assortir et les tons d'ordonnance, et les teintes du paysage, et les nuances imprévues qu'il prête à ses chevaux. Ajoutez la lourdeur des têtes, l'expression commune des physionomies, la disposition malheureuse des bataillons de la garde qui semblent pousser devant eux le terrain d'où l'état-major les contemple, et convenez que si le rôle de peintre officiel n'est pas sans quelque douceur, il y a pour un artiste de talent un cruel déboire à déchoir du rang qu'il aurait pu occuper en suivant une voie plus sérieuse.

On voit au Salon bien d'autres batailles, la plupart empruntées à la campagne d'Italie. M. Rigo et M. Couverchel nous mènent tous deux à Magenta, mais il ne paraît pas qu'ils y aient été ni l'un ni l'autre. Où l'un peint un ciel d'orage, l'autre fait briller le soleil. Le premier déploie une vaste toile grise; le second déroule une composition plaquée de tons crus, et c'est dommage, car on s'y bat gaillardement sous de beaux arbres que les boulets coupent en deux, au milieu des vignes ravagées. M. Paternostre a représenté avec assez de vérité le tumulte du combat; il a mis la main sur un bon effet de silhouette, malheureusement perdu au milieu d'une atmosphère terne et lourde. M. Hersent dénature à plaisir le soldat français et le soldat autrichien, devenus sous son crayon des êtres carrés à proportions géométriques, et, tort plus grave, il ose (j'ai entendu formuler le reproche), il ose donner des clairons à une compagnie de gre-

nadiers : que lui restera-t-il pour les chasseurs? M. Beaucé, par la précision des mouvements qu'exécutent ses petites figures bien découpées, doit être la joie des stratégistes. Sa *Bataille de Solferino* a une certaine analogie d'intention avec *Jemmapes* et *Valmy*, les chefs-d'œuvre de M. Horace Vernet. De même, M. Devilly paraît s'être souvenu d'un chef-d'œuvre de Gros. Comme dans le *Champ de bataille d'Eylau*, on voit, dans la composition plus poétique que réelle de M. Devilly, derrière un premier plan couvert de blessés et de morts, se dresser la figure équestre de l'Empereur. Mais la pensée philosophique d'Eylau, si noblement écrite sur le visage de Napoléon, n'est ici qu'une intention du peintre. Il ne l'a rendue ni avec assez de grandeur ni avec assez de puissance. Les deux plans de son tableau forment deux zones trop distinctes et trop peu remplies. Si M. Devilly n'a pu retrouver l'inspiration du *Marabout de Sidi-Brahim*, du moins a-t-il cherché, en même temps qu'une composition expressive, un effet pittoresque, double effort dont il faut lui tenir compte.

En somme, la vue de toutes les batailles du Salon fait naître une réflexion assez triste. On se demande si les artistes qui les ont peintes, avant d'aborder un genre de peinture aussi distinct des autres, ont réfléchi sur les conditions spéciales de ce genre. Des talents assez élevés s'y sont cependant exercés en tout temps, pour que les conditions principales de la peinture de batailles puissent aujourd'hui se définir et se formuler avec la même certitude que les conditions de l'histoire ou du paysage. Les bas-reliefs antiques, Raphaël et Gros, voilà trois modèles qu'il n'est pas permis à un peintre de batailles d'oublier, et, si je ne me trompe, les tableaux du Salon actuel ne montrent pas que leurs auteurs s'en soient beaucoup souvenus.

A la peinture de batailles se rattache le genre militaire. Ici l'esprit français se sent à l'aise, et c'est plaisir de voir quel bon parti il sait tirer de nos zouaves, de nos chasseurs, de nos cavaliers. M. Armand-Dumaresq cependant n'a pas eu la main heureuse quand il s'est imaginé de représenter une embuscade de chasseurs à pied. Le fait d'attendre son ennemi derrière une haie n'a déjà rien de bien beau en soi. Nécessité de guerre, dira-t-on. Laissez ces nécessités sur le champ de bataille, ou sachez au moins en dissimuler l'odieux. M. Armand-Dumaresq semble l'avoir exagéré à dessein. Il a négligé de montrer l'ennemi ; on aperçoit seulement un équipage qui arrive au galop, si bien qu'à première vue, n'était le costume, on pourrait prendre ses chasseurs pour des détrousseurs de grand chemin à l'affût d'une chaise de poste. Pour comble de malheur, le sujet est traité dans les proportions d'un tableau d'histoire. Avec quelle adresse, au contraire, avec quel tact M. Bellangé a su décou-

vrir sur ces mêmes champs de bataille l'épisode le plus propre à toucher les cœurs sensibles! Le combat est terminé. Une commission funèbre dresse l'état civil des victimes. Près d'un monceau de cadavres, elle s'arrête devant les corps de deux jeunes officiers tombés dans les bras l'un de l'autre; au fond de leurs poches on a trouvé un bout de ruban rose, doux souvenir d'amour, une lettre, un carnet. Le fourrier enregistre les noms des morts, pendant que le vieil adjudant considère avec émotion le groupe des *Deux Amis* et leurs humbles reliques. Cette émotion gagne bien vite le spectateur, tant la scène s'explique d'elle-même et parle aux yeux le langage du cœur. Heureux homme que M. Bellangé! Après le bonheur de rencontrer une idée aussi sympathique, il ne pouvait lui en arriver de plus grand que de trouver, pour la rendre, une exécution dont l'apparente modestie cache un savoir-faire consommé. Le *Combat dans les rues de Magenta,* le *Carré d'infanterie républicaine,* la *Réprimande* n'apprennent rien de nouveau au public, qui connaît de longue date M. Hippolyte Bellangé et qui l'applaudit de confiance. Mais il ne connaissait pas son fils, M. Eugène Bellangé. Au Salon de 1861 était réservée la primeur de ce jeune talent. Dans la *Garde à Magenta* et l'*Épisode de Magenta,* s'aperçoivent les leçons d'un père qui fait mouvoir à son gré sur le champ de bataille les escadrons et les compagnies, et qui dispose avec la même adresse les personnages d'un petit drame familier.

Un peu de cette habileté de mise en scène n'eût pas mal servi M. Loyer, si tant est que le sujet qu'il a choisi prête à un bon tableau. Nous avons sous les yeux une petite note imprimée (Paris, imp. Schiller) qui explique ainsi ce sujet : « *Les Blessés de Magenta.* — ...Une charrette ramenait deux blessés : un Croate blessé à la bouche, un zouave dont la jambe était cassée en deux endroits. Le Croate poussait des cris plaintifs; le zouave pensa qu'il avait soif, et, se relevant sur son coude malgré ses propres douleurs, il ouvrit une orange qu'il tenait à la main, et chemin faisant il en exprimait le jus entre les lèvres sanglantes de l'Autrichien. Je serais peintre, que je ne manquerais pas de représenter cette touchante scène qui, chaque jour, se renouvelle avec des circonstances analogues... (*Patrie* du 13 juin 1859; lettre de Milan du 8 juin, de d'Audigier.) » — M. Loyer est peintre; il n'a pas manqué de représenter cette touchante scène, mais il l'a laissée dans la charrette, et il a placé la charrette dans un paysage, en sorte que ce qui s'aperçoit le moins dans le paysage et dans la charrette, c'est le véritable héros de l'anecdote, l'orange. M. Loyer possède une facture assez large et une agréable couleur. Qu'il se défie de l'anecdote.

Une idée analogue a inspiré *les Deux Blessés* de M. Protais; seulement,

le bidon remplace l'orange; l'intérêt du sujet n'en souffre pas. L'exécution molle et trop sommaire de M. Protais lui joue parfois d'assez mauvais tours. C'est ainsi que, dans la *Marche du soir*, l'officier à cheval paraît porté sur les épaules des hommes placés devant lui. Il y a chez cet artiste un sentiment assez juste du troupier français; il cherche à agrandir ses cadres. Le *Combat de Magenta* prouve qu'il saura les remplir. On s'y bat bien; la couleur affronte gaiement la crudité, de peur de manquer l'éclat; le ton local s'enveloppe dans la lumière. Ce tableau, plein de promesses, marque un progrès sensible dans le talent de M. Protais.

Comment finir cette revue militaire sans parler de M. Pezous? A côté des grandes toiles de M. Yvon et de M. Pils, les tableautins de M. Pezous font un peu l'effet des soldats de Lilliput entre les jambes d'un tambour-major de la garde. Qu'importe, si ces soldats ont l'allure militaire, si la peinture sort des mains d'un véritable artiste? Or, c'est le cas de M. Pezous : il a l'esprit du sujet et l'esprit de la touche. En regardant ses petits cadres sans prétention, où la largeur de l'exécution va parfois jusqu'au lâché, on attend avec moins d'impatience cette fameuse *Bataille de Solferino* que M. Meissonier daignera peut-être un jour nous donner, si nous sommes sages[1].

V

M. HIPPOLYTE FLANDRIN, M. BAUDRY, MADAME O'CONNELL;
MM. CHAPLIN, HÉBERT, AMAURY DUVAL, BOUGUEREAU, BRONGNIART, ETC.;
MM. JALABERT ET JOURDAN, M. PHILIPPE, M. HARDTMUTH;
MM. DE WINNE, HESSE, GIGOUX, ETC.

Il y a au Musée de Florence une galerie spécialement consacrée aux portraits des peintres célèbres. Le jour que je la visitai, au moment où je me présentai à la porte, un touriste français, sa femme au bras, tenait la main sur le bouton. On reconnaissait deux nouveaux époux en tournée de lune de miel. — « Qu'est-ce encore? » dit la jeune femme. — Le mari leva la tête vers l'inscription, et lut : « *Ritratti*, des portraits. » — « Des portraits! reprit-elle avec une moue charmante; à quoi bon, quand on ne connaît pas les personnes? » — Le mari, docile, lâcha le bouton, et j'entrai.

1. Nous donnons ici, faute d'avoir pu la publier en son lieu, la gravure du *Saint Remi* de M. Maillot, dont la place était marquée dans le précédent numéro. p. 274.



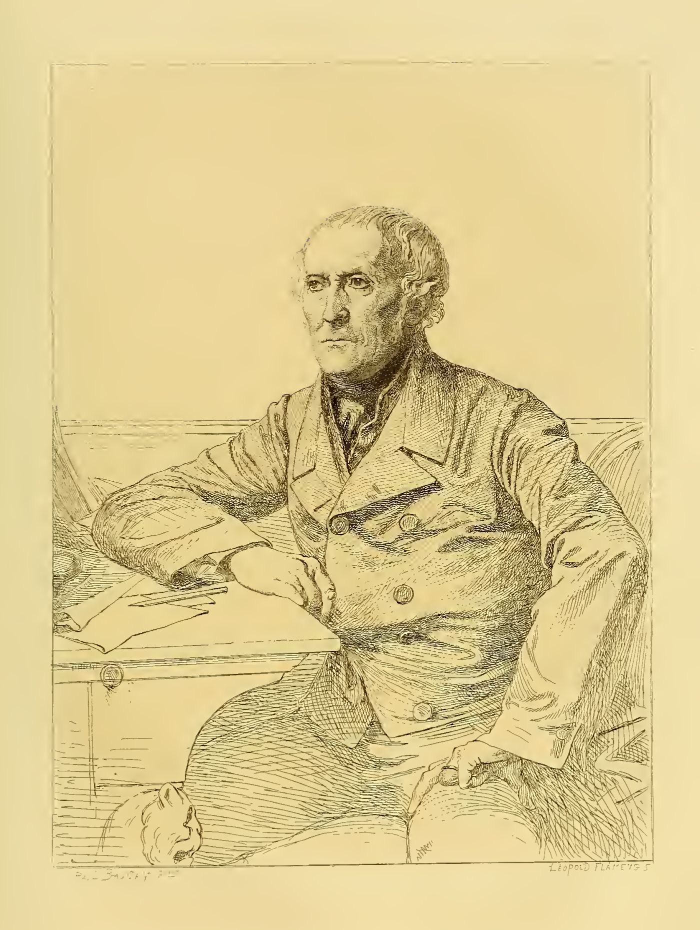
SAINT REMI, PAR M. MAILLOT.

Napoléon pensait tout autrement. Lorsque David, à qui il avait demandé son portrait, le pria de lui accorder quelques séances, afin de le faire ressemblant : « Ressemblant ! s'écria le premier consul ; personne ne s'informe si les portraits des grands hommes sont ressemblants : il suffit que leur génie y vive. » — « Vous m'apprenez mon métier, » répondit David.

Bien qu'il nous en coûte de manquer de galanterie envers notre jeune inconnue, nous sommes cette fois de l'avis de Bonaparte. Que deviendrait l'exposition, si tous les originaux des portraits qui s'y trouvent étaient obligés de se placer à côté, afin de permettre à la critique de vérifier la ressemblance ? Que deviendrait la critique si elle ne devait parler que des portraits dont elle « connaît les personnes ? » Rien, au contraire, n'est plus gênant pour la saine appréciation d'un portrait que de « connaître la personne. » On la voit sans cesse entre le peintre et soi. La ressemblance ne peut intéresser que comme point de départ de l'artiste. Dans le portrait, ainsi qu'en tout autre genre, le but de l'art reste le même, arriver au beau par l'interprétation savante du vrai.

Parmi les portraits exposés au Salon, deux surtout attirent l'attention. L'un est celui du *Prince Napoléon* par M. Flandrin, l'autre celui de *M. Guizot* par M. Paul Baudry. Pour apprécier leur mérite, est-il bien nécessaire de connaître le prince ou l'homme d'État ? Désignez-les sous un autre nom, M. B..., M. F..., le changement d'étiquette n'en changera pas la valeur. Loin de là. J'imagine qu'un homme, qui aura dîné avec M. Guizot la veille, s'étonnera de le trouver rajeuni ou vieilli, et de même celui qui, rencontrant le prince Napoléon, entrerait aussitôt à l'exposition pour vérifier la ressemblance, pourrait bien éprouver du mécompte. Hâtons-nous donc d'oublier, si nous les avons jamais vus, et le prince Napoléon et M. Guizot. Dans les portraits peints par M. Baudry et par M. Flandrin, nous n'avons à juger que le talent de M. Flandrin et celui de M. Baudry.

Il y a pourtant une ressemblance dont nous pouvons nous rendre compte sans « connaître la personne ; » c'est celle que demandait Bonaparte : la ressemblance de caractère. Étant donné un portrait quelconque, on reconnaîtra à première vue si l'artiste s'est contenté de copier l'objet placé sous ses yeux, ou s'il reproduit l'impression ressentie par son âme en présence de l'homme qu'il avait à peindre. C'est l'artiste seul qui nous initie au caractère de son modèle, et c'est lui aussi qui nous fournit le critérium de cette ressemblance, le degré d'expression de la physionomie. De là la supériorité marquée du portrait des grands hommes ou des hommes célèbres sur le portrait des bourgeois. L'impression que pro-



M. GUIZOT

duisent les premiers est plus vive, plus profonde, plus complète. L'imagination du peintre, surexcitée d'avance, s'empare du modèle, l'absorbe, et le rejette vivant sur la toile qui doit le révéler à la postérité.

M. Flandrin a eu le rare bonheur de rencontrer un modèle qui présentait à un degré remarquable et la beauté plastique et la puissance de l'expression. Telle est du moins l'idée qu'il s'en est faite, tel est l'idéal qu'il a reproduit. Comparez le portrait du prince Napoléon avec les autres portraits exposés par M. Flandrin; on y sent toujours le maître, mais que d'indécision! C'est la pose, c'est le caractère, c'est une gravité sans objet. Peintre de style, en présence de natures dénuées de style, il n'a éprouvé qu'une impression vague. J'en excepte le *Portrait de madame X...* La complexion délicate de la jeune femme, l'âme honnête qui anime les yeux et qui va faire parler la bouche, la simplicité du maintien, ont doucement ému le peintre, et la toile confidente de cette émotion nous paraît une de ses productions les plus heureuses. Mais de là au portrait du prince il y a loin. Ici plus d'hésitation : il se place en face du modèle; il sacrifie tout ce qui ne serait qu'épisodique. Point de fond, point d'accessoire; la tête seule domine; le corps n'est là que pour la soutenir, les bras que pour arc-bouter le torse puissant sur lequel elle pose. Le ton s'efface; le modelé s'attache à préciser seulement les plans caractéristiques. Le calme des lignes, l'animation contenue des traits, la profondeur du regard, constituent une œuvre du plus haut style. Autant M. Hip. Flandrin s'était élevé au-dessus de lui-même pour peindre la *Jeune Fille à l'œillet,* autant il a dépassé ce portrait proclamé un chef-d'œuvre. Le chef-d'œuvre de M. Flandrin, c'est, en attendant un nouveau progrès, le *Portrait du prince Napoléon.*

Ce progrès, on serait tenté de le croire accompli, à voir la nouvelle œuvre de M. Flandrin exposée depuis la réouverture du Salon. La seule restriction permise en présence du *Portrait de M. W...* est commandée par un excès de bien faire. La tête, considérée isolément, a une admirable puissance de modelé et de dessin, et une solidité de ton suffisante. Vue à sa place, dans l'ensemble du tableau, elle paraît blafarde et molle. La faute en est au siége rouge sur lequel pose le personnage. Avec les moyens les plus sobres, les plus simples, M. Flandrin a fait de ce fauteuil une merveille d'exécution. Le bois sculpté, le ton rouge du maroquin, les reflets de cuir dans l'ombre, tout est rendu avec une science de vérité qui laisse bien loin les réalistes. Supposez la même précision d'exécution, la même fidélité de ton local appliquées au rendu de la tête, et le *Portrait de M. W...* devient un chef-d'œuvre supérieur au *Portrait du prince Napoléon.* La physionomie n'offrait pas autant de ressources : des

traits moins fermes, un regard plus éteint, un caractère accusé par des nuances. L'expression cependant atteint à un haut degré d'idéal; mais c'est surtout dans le torse qu'éclate la beauté : sous les vêtements sombres qui le recouvrent, on le sent se modeler par plans larges et harmonieux. Le *Thésée* du Parthénon, s'il daignait revêtir nos habits, ne mettrait pas à les porter plus de noblesse et de style.

M. Baudry possède à un haut degré le sentiment moderne. Il ne saurait donner à ses modèles un caractère sculptural, mais il les marque au coin de la réalité contemporaine. Le *Marquis B. C. de la F...*, *Mademoiselle Brohan*, *M. Dupin*, *M. Guizot*, même le petit *Saint Jean* polonais, sont, à première vue, et resteront toujours des personnages de notre temps. Si l'on compare entre eux ces divers portraits, on s'aperçoit bien vite que le talent de M. Baudry, jeune encore et en voie de recherche, n'arrive pas toujours à la pleine possession de ses moyens. A ne considérer que le portrait du *Marquis*, on pourrait croire que l'exécution n'est pour le peintre qu'une affaire très-secondaire, tant il y laisse percer de négligence. A le juger d'après le *Portrait de mademoiselle Brohan*, on s'imaginerait qu'il fait bon marché du dessin, et qu'il concentre tout son effort sur le coloris des chairs; si séduisant que soit ce coloris, il ne peut dissimuler ni la mauvaise forme du bras gauche ni le modelé grimaçant de la bouche et des mains, et surtout il n'explique pas pourquoi l'épaule droite de la charmante comédienne s'attache directement à l'oreille, alors que la tête n'est pas inclinée et que rien ne motive la suppression du cou. Le portrait historié du petit Jean Swieytowski ne paraît pas non plus l'œuvre d'un dessinateur bien sûr de lui-même. Rien de plus insaisissable, je le sais, que les formes des corps d'enfants; il semble qu'elles fuient sous le crayon. Raphaël cependant, et d'autres moins grands que lui, ont su les préciser d'un crayon ferme et correct, les modeler pleinement, les accuser avec puissance, sans attenter à leur grâce légère. On dirait que M. Baudry a peur d'y toucher. Pour exprimer la faiblesse d'une nature délicate, il a pris plaisir à contourner les membres : le modelé des cuisses, à force de finesse, perd toute saillie ; les mains, à moitié démises, ne tiennent au bras que par un fil; les pieds, soufflés dans la peau la plus rose et la plus transparente, supportent à peine le petit corps chancelant. En définitive, cette affectation de débilité n'arrive pas à son but. Cachez la tête, vous n'avez sous les yeux qu'un corps malingre; cachez le corps, la tête suffit à exprimer le caractère enfantin, et elle l'exprime à un degré très-supérieur, parce que le peintre, en l'étudiant de plus près, en serrant davantage le dessin, le modelé et l'exécution, l'a revêtue du charme indéfinissable que lui offrait la nature. Le regard naïf

et doux du pauvre enfant fait oublier certains détails d'un goût douteux, la croix enrubanée, la toile d'araignée, les cerises étudiées sans doute en hiver d'après un modèle de la maison Boissier, le costume, assez étrange pour un jeune comte, et son geste plus étrange encore. Quand Murillo a peint *le Pouilleux*, il n'a prétendu peindre ni un boyard ni un saint.

La préciosité du détail, maladie commune à plus d'un bon esprit de notre époque, est le péché mignon de M. Baudry. Même en présence d'un modèle tel que M. Guizot, il a cherché ce qu'on appelle vulgairement *la petite bête*. L'humble bureau sur lequel s'appuie l'homme d'État, prenez-y garde, c'est un portrait; portrait aussi, le crayon de fabrication autrichienne qui attend la main de l'écrivain. Heureusement ici ces détails soi-disant caractéristiques n'ôtent rien au caractère. Au milieu de la lumière claire qui met en relief les traits importants de la physionomie, la figure de M. Guizot apparaît vivante et vivace, personnalité entière, roidie contre le sort, peu disposée à s'abdiquer. Un sourire amer effleure les lèvres, le regard fatigué se reporte vers le passé plus que vers l'avenir, la narine frémit, le sourcil menace encore, le front pense toujours. Si je lis tant de choses sur ce visage, si la main elle-même, cette main nerveuse où bouillonne un sang aigri, me paraît éloquente, c'est que M. Baudry a réellement peint un caractère, c'est qu'il a su à travers la physionomie démêler l'âme, et la formuler en traits expressifs. C'est pourquoi le portrait de M. Guizot est un beau portrait, je dirais volontiers un portrait de maître.

Il semble cependant que M. Baudry se soit senti plus à l'aise encore avec le baron Dupin. Pour peindre M. Guizot, il s'est placé hors de la portée de son regard; il l'a observé curieusement plutôt qu'il ne l'a étudié en toute franchise; il a épié, sur les traits déjà reproduits par Paul Delaroche, l'expression de sentiments actuels; le portrait, plus spécialement objectif, a gardé un caractère épisodique. C'est M. Guizot, mais M. Guizot de 1860, et un peu de 1861. Au contraire, M. Dupin est M. Dupin. Le peintre l'a regardé en face : pendant que l'illustre statisticien s'abandonnait, avec la candeur distraite du savant, au calcul commencé, il a pu étudier à loisir cette tête pensive, ce regard fixé on ne sait où, cette main qui scande, pour ainsi dire, les termes du raisonnement, ce corps qui s'affaisse sous l'activité de l'esprit. L'exécution a toutefois moins de fermeté et de largeur. Il y aurait beaucoup à dire à propos du système d'exécution adopté par M. Baudry. On pourrait lui demander pourquoi il déguise à plaisir sa science du dessin; pourquoi il simule la négligence jusqu'à coller les cheveux de ses personnages le long du

crâne, au lieu de les montrer plantés sur la peau; pourquoi l'habileté, dont témoigne la facture des vêtements, se change ailleurs en une maladresse affectée. Il suffira de constater que, par des procédés qui deviendront peut-être une originalité, M. Baudry arrive à une puissance de ton clair, à une intensité de lumière limpide vraiment remarquables. On souhaiterait plus d'ampleur et de solidité, pour que l'exécution fût réellement à la hauteur du caractère historique où il s'est élevé dans les portraits de M. Guizot et de M. Dupin.

Les femmes offrent-elles aux peintres de portraits plus de difficultés que les hommes? On serait tenté de le croire, en voyant le petit nombre de portraits de femmes qu'il est possible de citer comme entièrement réussis. Celui de *Mademoiselle de L... M...*, par madame O'Connell, ressemble plus à une étude de fantaisie qu'à un portrait; la main légère d'une femme pouvait seule chiffonner avec cette délicatesse les crêpes noirs et transparents dont s'enveloppe la jeune fille : le dessin du bras droit laisse à désirer, mais la couleur, répandue ainsi qu'un fard ambré sur le tableau, ajoute une grâce charmante au caractère piquant du modèle. M. Chaplin épuise en l'honneur des femmes toutes les formules admiratives de sa palette. A elles ses blancs les plus éclatants; à elles ses roses les plus vifs et ses bleus les plus veloutés! L'opale, le saphir, la topaze, l'agate, la cornaline, ce n'est pas trop de ces pierres précieuses pour peindre le sexe enchanteur. Le *Portrait de madame P...* souffre un peu d'un tel débordement de galanterie; celui de *Madame de R...* ne s'en ressent pas trop. La nature fine et élégante de la Parisienne y est exprimée par des moyens relativement sobres; les délicatesses de la couleur se fondent en un ensemble harmonieux qui respire la distinction. La même admiration passionnée a perdu M. Hébert; lui aussi ne voit dans la femme qu'une fleur dont un pinceau trop matériel flétrirait la transparence et l'éclat. Pendant qu'il cherche des tons rêvés et des teintes idéales, il oublie, ou peut-être il dédaigne l'*a b c* du métier. Le *Portrait de la princesse Clotilde* et celui de *Madame C...* en font également foi. Les ombres du visage, l'ombre portée de l'arcade sourcilière, celle du nez, celle du menton y sont d'une valeur dix fois inférieure, je ne dis pas à l'ombre, mais à la demi-teinte des cheveux placés à un plan postérieur; et ces cheveux, à l'endroit où ils touchent le col et les joues, conservent la même intensité d'ombre, quand il faudrait une demi-teinte grise pour soutenir le contour des chairs et faire sentir le modelé. La projection de la lumière sur les corps a des lois fixes qu'on ne méconnaît pas impunément. Les Vénitiens, même quand ils ont peint des femmes blondes d'un teint clair et transparent, n'ont pas reculé devant l'emploi des terres et

du brun rouge pour exprimer l'enfoncement de l'œil sous le sourcil et les plis des paupières, là où M. Hébert hasarde à peine un rose laqueux, pendant qu'il réserve pour les cheveux et pour les vêtements la vigueur chaude des terres de Sienne et d'ombre. Étonnez-vous après cela que les yeux de la princesse Clotilde semblent nager dans le vide, que sa bouche paraisse posée au hasard, que le modelé de la tête se neutralise au milieu des tons plus colorés et plus soutenus qui la rejettent bien loin derrière.

M. Amaury Duval a exposé un portrait finement dessiné. Mais pourquoi ne pas dissimuler sous un mantelet ou un châle cette taille de guêpe, difformité banale tout à fait à sa place dans une gravure de modes, très-déplacée dans l'œuvre d'un artiste sérieux? M. Bouguereau a aussi au Salon un bon portrait, solide et vrai. Nous devons citer encore M. Brongniart, mademoiselle Thévenin, M. Ange-Tissier, M Favas. La *Fantaisie* de M. Lecygne peut également passer pour un portrait. M. Jalabert a eu la main moins heureuse quand il a reproduit les traits de *Madame A... de F...* que lorsqu'il a peint sa *Veuve,* véritable portrait de famille, exécuté avec cette morbidesse sentimentale dont M. Jalabert semble avoir fait son idéal, car il l'a inculquée à son élève, M. Jourdan. Nous aurions regret, à propos du portrait exposé par cet artiste, de ne pas louer comme elle le mérite son *Étude de jeune fille,* peinture élégante d'un ton transparent et harmonieux qui ne pèche que par excès de distinction. Sa *Vendangeuse* est aussi une étude habilement traitée, sur un fond de paysage le plus charmant du monde.

Des qualités plus viriles distinguent le *Portrait de madame Viardot* par M. Philippe. Il ne s'agissait pas de peindre Orphée, mais bien l'éminente cantatrice qui a su faire de ce personnage une création hors ligne. Le danger était donc d'exagérer le style aux dépens de la ressemblance. M. Philippe a su éviter l'écueil. En conservant le caractère, il est resté fidèle à la vérité.

Le *Portrait du pape Pie IX* surprend à première vue, parce qu'il manque à la première loi du portrait : la vérité du caractère. L'expression joviale que l'artiste a donnée au saint-père est, par le temps qui court, un triste contre-sens. La couleur ne déroute pas moins un public français, peu habitué à de telles débauches. Mais si l'on se reporte par le souvenir à Rome, où travaille M. Hardtmuth, on démêle bien vite de quels modèles s'est inspiré l'artiste : le portrait du pape Innocent X par Velasquez, appartenant aux Doria, a été la source première de ses inspirations; la répétition du portrait de Georges IV par Lawrence, que l'on voit au Quirinal, a été la seconde. Dans cette voie exclusivement coloriste, M. Hardt-

muth n'a pas tout à fait échoué. S'il avait su peindre tout le portrait comme il a peint la main gauche, il aurait fait un chef-d'œuvre; la main droite, bien que remarquable encore, n'est plus aussi complète. La tête laisse bien autrement à désirer; les bleus et les rouges s'y livrent bataille, sans parvenir à s'accorder. L'exécution des accessoires ne manque ni de largeur ni de puissance, mais un malheureux coup de lumière sur la tenture qui sert de fond produit un effet équivoque : on se demande si l'on a devant les yeux une tenture verticale ou un tapis horizontal en perspective. En somme, le *Portrait du pape Pie IX*, bien qu'il ne puisse entrer en comparaison avec celui d'Innocent X, est cependant une œuvre originale dont il faut reconnaître le mérite malgré des défauts évidents.

M. Bonnegrace flatte trop peu ses modèles. Qu'a-t-il fait du sourire de l'aimable collaborateur de la *Gazette*, M. Théophile Gautier? Qu'il laisse à M. Havin la dignité sévère d'un homme politique, cela va de soi; mais pourquoi prêter à M. Tchoumahoff l'air sinistre d'un boyard qui médite sur l'émancipation des serfs? La tristesse n'est pas le style. Aussi bien M. Bonnegrace ne cherche le style que dans la grandeur et la puissance de l'effet; mais cet effet, il l'obtient, j'en ai peur, par des procédés énergiques qui sentent l'imitation. La vigueur de l'exécution dénote un tempérament de peintre bien trempé. Jadis, M. Bonnegrace s'était essayé à de grandes compositions; il est de force à y revenir : il s'y trouvera plus à l'aise.

Coloriste tempéré, M. de Winne adopte un parti pris bitumineux dont il se sert avec succès. Le *Portrait du roi des Belges* est tout entier dans la tête, tant les accessoires, crachats, cordons et broderies, habilement dissimulés, laissent à l'expression toute sa valeur. Il y a beaucoup à louer aussi dans le *Portrait de M. Roeland*; mais nous préférons encore celui de *M. Schuster* comme plus vivant et plus solide. Des qualités sérieuses de fermeté et de style distinguent le *Portrait de M. le président Barthe* par M. Hesse. M. Grellet a fait de feu Ambroise Rendu un assez bon portrait d'apparat. Tout au rebours, M. Gigoux a tenu à laisser à M. le comte de Mniszech son costume de tous les jours, et, si disgracieux que soit ce costume, le peintre, en l'acceptant franchement, lui a prêté un certain caractère. M. Armand Gautier aurait dû tenter un effort analogue, au lieu d'employer son talent vrai et fin à peindre de grandeur naturelle des figures isolées, dont la roideur rappelle trop les chefs-d'œuvre de la photographie à bon marché. M. Bourson, M. de Pommayrac, M. Lefebvre, M. Laemlein, sont aussi, avec des qualités diverses, d'habiles portraitistes. M. Giacomotti a exposé un *Portrait de jeune homme* qui nous console de son *Saint Hippolyte*. Enfin nous avons vu avec plaisir M. Lenepveu

chercher dans ses portraits un caractère plus accentué que celui de ses peintures religieuses. Cette préoccupation de style semble même l'entraîner trop loin : elle l'a conduit à cercler d'un trait rigoureux les formes délicates de l'enfance. Le bébé de M. Lenepveu a un faux air de philosophe au maillot. Si j'étais mère, je ne m'adresserais ni à M. Lenepveu ni à M. Baudry pour avoir le portrait de mon nourrisson ; tous deux méconnaissent également le premier et l'unique caractère de l'enfant : le sourire. Mais à qui s'adresser ? Des portraitistes que nous avons passés en revue, quelques-uns savent peindre l'homme, un plus petit nombre la femme, pas un ne sait peindre l'enfant.

VI

M. HAMON ; MM. AUBERT, SCHUTZEMBERGER, BRUN, CHAZAL ; MM. CHASSEVENT, ZIER, DE RUDDER ; M. LANDELLE ; MM. DE COUBERTIN, BARRIAS, MEUNIER ; MM. CARLIER, FAURÉ, MADARASZ ; M. COMTE ; M. RODAKOWSKI ET M. POPELIN ; M. LEMAN ; MM. MULLER, CARAUD, HAMMAN, HILLEMACHER, VETTER, FICHEL, HUE, ETC. ; M. TISSOT ; M. CABANEL ; M. MATOUT, M. HEILBUTH.

L'art moderne n'habite pas seulement les sommets. Après l'avoir étudié dans ses manifestations les plus élevées, il nous reste encore, pour épuiser le Salon, une longue route à parcourir. Une exposition ouverte en Italie à l'époque la plus florissante des beaux-arts, au xve ou au xvie siècle, n'aurait cependant rien offert en dehors des catégories que nous venons d'examiner. Le grand art décoratif ou idéal, la religion, l'histoire, les batailles, le portrait, les contemporains de Raphaël et de Michel-Ange ne voyaient rien au delà. En effet, il n'y a rien au delà, il n'y a qu'au-dessous. Ce n'est qu'en descendant des sommets que l'art a pu s'étendre. Sur la pente, le long des sentiers tracés en tous sens, il foisonne aujourd'hui, et déploie une activité infatigable. Là se pressent les phalanges serrées des peintres de genre. Les uns osent encore regarder en haut, et trouvent à glaner à la suite de la poésie, de la religion et de l'histoire ; les autres s'établissent carrément, de façon à ne voir que ce qui les entoure. D'autres partent, le sac sur le dos, à la recherche du pittoresque, et reviennent riches de costumes étrangers ou de scènes de mœurs rustiques. Au milieu de cette foule pour qui l'art n'est pas toujours la prin-

cipale affaire, la critique n'éprouve pas un médiocre embarras. Le talent l'assiége de tous côtés. Faut-il répondre à tous, décrire une à une tant d'œuvres charmantes? Le travail serait long, incompatible avec les limites qui nous sont tracées, et d'un mince intérêt pour les lecteurs de ce recueil. On nous permettra de pratiquer dans cette forêt de larges trouées, d'y marcher d'un pas rapide, et, dût-on nous accuser de caprice, de ne nous arrêter que lorsqu'une œuvre nous paraîtra offrir quelque reflet d'un genre supérieur, ou l'occasion d'une remarque utile pour l'art proprement dit.

La grande peinture demande ses inspirations à la poésie; la fantaisie est la muse du genre. M. Hamon s'est fait depuis longtemps le courtisan de cette muse, et nul ne la plie à de plus singuliers caprices. A quel ordre d'idées se rattache *l'Escamoteur?* Serait-ce une épigramme contre les « forts en thème? » Pendant qu'ils s'en vont, escortés par le génie et la science, courbant leurs têtes blondes sous la férule du pédagogue, les vrais enfants, c'est-à-dire la jeunesse, la beauté, l'amour, la poésie, se hâtent de payer à prix d'or le plaisir qu'on vient de leur offrir. Nous ne hasardons qu'en tremblant cette explication. Les tableaux de M. Hamon préparent aux Saumaise de l'avenir de cruelles tortures. Que de volumes lus et relus, que de bibliothèques fouillées, que de dissertations savantes échangées avant de trouver le fin mot de ces énigmes! L'exécution elle-même a des allures de logogriphe à dérouter les plus malins. Rien de plus habilement exécuté que les accessoires, le pot-au-feu, le pain, et l'instrument baroque appuyé contre la table, cet instrument dont aucun dictionnaire ne révélera le nom à la postérité. En revanche, les personnages ne semblent peints que par grâce, et chacun suivant un parti pris différent. L'escamoteur, malgré le contraste des tons de son costume, est modelé avec le plus grand soin, de la couleur la plus fine, harmonieux des pieds à la tête : devant lui la cuisinière n'a plus ni modelé ni harmonie. Une lumière douce et blonde éclaire la partie gauche du tableau, un brouillard grisâtre enveloppe la partie droite. Parcourez d'un regard cette peinture en apparence monochrome : à tout instant une tache vous arrête. Mais quelles adorables physionomies d'enfants! quels délicieux visages de femmes! C'est la planche de salut de M. Hamon dans le naufrage de son goût; il se sauve par les femmes, et par les enfants. Les flots de couleur violette qui inondent le fond de la *Sœur aînée* suffiraient à noyer un autre tableau. Mais la sœur est là, faisant de ses bras un berceau à son petit frère; devant elle, un autre marmot blond pousse légèrement le fauteuil créole où elle l'endort, et voilà M. Hamon sur ses pieds. On ne voit plus ni l'affreux bébé noir qui fait tache, ni le ton jaune

du fauteuil, acide comme un citron, ni ce mélange baroque de thé et de nu. On oublie que la pose de la sœur est empruntée aux *Orphelins*. On ne songe même pas à se plaindre de la perfection des joujoux. Le sourire de la sœur aînée impose silence à la critique. Pourquoi demander à l'oiseau ce qu'il ne peut donner? Quand M. Hamon veut forcer son talent, il reste gracieux, mais il devient fade. *La Volière*, *Tutelle*, seraient de très-jolis tableaux venant d'une autre main. Pour lui, acceptons-le tel qu'il se présente. Beaucoup d'humour, une pointe de satire, une grâce imprévue, des inégalités choquantes, le dédain du sens commun, un goût équivoque, un charme provocateur, voilà, si je ne me trompe, le bilan de M. Hamon.

M. Aubert a plus de tenue : il a rapporté d'Italie le sentiment du beau, et il y reste fidèle. De chastes draperies voilent les formes de ses personnages ; ce sont toujours des femmes, isolées ou groupées dans une attitude élégante. Ce qu'elles font, il n'importe; M. Aubert ne les peint que pour peindre de belles choses. Le tableau qu'il intitule *Confidence*, et dont nous donnons la gravure, nous paraît bien supérieur à ses portraits. On ne reconnaît plus la fermeté, je dirai presque la rigueur d'exécution de M. Aubert dans le *Portrait du général H...*, ni son goût exquis dans celui de *Mademoiselle M...* Le mantelet dont il l'a revêtue dissimule les formes de la jeune fille et la vieillit. C'est que le talent de M. Aubert s'accommode moins bien de la réalité que de la fantaisie. Celui de M. Schutzemberger s'accommode de tout; paysage, marine, scènes rustiques, il aborde tous les genres. Nous nous reprocherions de ne pas signaler en passant ses *Terpsychores*, une gracieuse évocation de la poésie antique : des bergers de Théocrite, et surtout des bergères, dansant au crépuscule dans toute l'élégance de leur nudité.

Les poëtes latins ont inspiré M. Brun et M. Chazal. Le premier a traité un sujet cher aux néo-grecs, *le Moineau de Lesbie*. Si M. Chazal n'a pas présenté sa *Lecture* sous le titre *Horace chez Lydie*, c'est pure modestie de sa part. Horace se trouverait très-bien dans son intérieur antique, et Lydie aussi. Ce qu'il faut louer chez ces deux artistes, c'est l'absence d'une afféterie qui semble désormais inséparable de pareils sujets. Leur dessin se contente d'être simple et correct. La couleur gagnerait à un meilleur choix de tons. Les draperies de M. Brun ne sortent pas d'une bonne fabrique. M. Chazal n'a pas réfléchi que le rideau pourpre dont il tapisse la chambre de Lydie et la balustrade rouge qui la ferme introduisaient au milieu de son tableau deux notes fausses. Le *Peintre de vases*, du même artiste, est aussi d'un effet ardoisé un peu sourd. Mais enfin, malgré ces défauts, la couleur et le dessin se tiennent, et

composent des œuvres agréables, d'un sentiment tempéré, d'un art sérieux.

Dans le genre religieux, il y aurait encore à mentionner plus d'un bon tableau de chevalet, tel que *le Christ aux Oliviers*, de M. Chassevent; l'*Apparition de Jésus à Madeleine*, de M. Zier; la *Mater dolorosa*, de M. de Rudder. Avant tout, nous avons hâte de réparer une omission qu'il n'a pas dépendu de nous de prévenir. La gravure que nous publions ici, d'après la grande toile de M. Landelle, *les Femmes de Jérusalem captives à Babylone*, devait accompagner notre précédent article. Serrées les unes contre les autres, les jeunes captives chantent en chœur le *Super flumina Babylonis*. Qui pourrait résister aux beaux yeux qu'elles lèvent vers le ciel? La Bible a plus d'accent peut-être, et dans ces bouches gracieuses le cantique désolé prend une allure de romance. Comme les artistes habiles, M. Landelle possède une note favorite qu'il donne volontiers, bien qu'elle se ressemble un peu à elle-même; ce n'est pas l'*ut* de poitrine, c'est plutôt un *la* mélancolique ou un *fa dièze* sentimental bien fait pour toucher les cœurs délicats.

La Procession du vendredi saint à Palerme atteste chez M. de Coubertin des qualités de finesse et d'expression que ne permettraient pas de supposer *les Pigeons de saint Marc*. Le *Cortége pontifical* est plutôt une collection de portraits, traitée en manière de frise, avec un sentiment de la silhouette que l'on voudrait voir s'élever jusqu'au style. M. Barrias nous saura gré de ne citer de lui que sa *Communion à Ravenne*, tableau incomplet encore, mais pas tout à fait indigne de l'auteur des *Exilés de Tibère*. M. Meunier n'a aucune de ses œuvres au Luxembourg; son *Convoi à la Trappe* n'en est pas moins une excellente page ascétique, où l'expression des physionomies et le caractère des costumes s'accordent on ne peut mieux avec l'austérité de la couleur.

Les peintres de genre se donnent volontiers rendez-vous sur le terrain de l'histoire, les uns attirés par l'éclat des costumes, les autres séduits par les facilités qu'offre à l'interprétation de l'artiste une anecdote bien racontée. L'*Origine du nom et des armes de la famille de Las Cases* a fourni à M. Carlier l'occasion de grouper de beaux chevaux, des Maures aux vêtements brillants, des guerriers armés de toutes pièces, des cadavres dépouillés. Ce fracas harmonieux de tons éclatants n'a d'autre tort que de rappeler les violences de Théodore Chassériau, et, on peut le dire entre nous, de tels pastiches sentent le vieux. M. Fauré n'a pas su non plus se soustraire entièrement à l'influence de son maître, M. Eugène Delacroix. Autant qu'il est permis d'en juger à la hauteur où se trouve placé le *Jean Huss*, l'ouvrage de M. Fauré paraît se recommander par une



CONFIDENCE, PAR M. AUBERT.

qualité de ton riche et étoffée. M. Madarasz, artiste hongrois, emprunte nécessairement ses sujets à l'histoire de sa patrie; il leur conserve une saveur étrange. Le mieux réussi des trois tableaux qu'il expose est celui dans lequel il a représenté, avec un bon sentiment dramatique et un effet de contre-jour habilement rendu, *Félicien Zach* venant de recevoir de sa fille la révélation des violences dont elle a été la victime de la part de Casimir.

Un intérêt particulier s'attache à la *Jeanne d'Arc* de M. Comte. Le jour de la galerie où on l'avait placée d'abord lui était aussi défavorable que possible. Des bleus, des rouges, des jaunes d'une vivacité brutale vous arrêtaient au passage et vous sautaient aux yeux. Ce n'est qu'en approchant qu'on pouvait apercevoir les finesses du ton; on découvrait alors un dessin très-étudié, un modelé délicat, l'expression, le caractère. La place d'honneur du salon C, assignée à la *Jeanne d'Arc* depuis la réouverture, met mieux en relief toutes ces qualités. Une lumière moins aveuglante baigne le tableau, et fond dans une blonde harmonie les teintes disparates faites pour s'accorder. Cependant, M. Comte nous paraît encore avoir poussé à l'excès la clarté uniforme du ton en un sujet qui appelait des oppositions vigoureuses. Au théâtre, la rampe et le lustre projettent sur les acteurs une masse égale de rayons lumineux; mais dans les cathédrales gothiques, telles que la cathédrale de Reims où eut lieu le sacre de Charles VII, les croisées percées au sommet d'une nef étroite versent un jour inégal, interrompu à tout instant par les ombres portées des épais piliers qui les séparent; les vitraux colorent les rayons; enfin, l'orientation exacte de la nef donne toujours un effet tranché. Dans la *Jeanne d'Arc*, la lumière vient du nord, et, comme l'heure représentée doit être à peu près le milieu du jour, il s'ensuit que toute la scène se trouve éclairée à contre-sens. En méconnaissant les effets d'ombre et de clair-obscur inhérents à son sujet, M. Comte a fait plus que se priver de ressources pittoresques, il a manqué à la vérité historique.

Le souvenir du théâtre déjà signalé, et avec raison, comme un fléau de l'art historique français, a troublé aussi M. Rodakowski, quand il a disposé les personnages de la scène où il représente *le Roi Sobieski promettant de secourir Vienne*. Sa couleur claire et gaie ne conviendrait guère à une vraie peinture d'histoire, mais elle ajoute un certain charme à ce tableau d'apparat. M. Popelin, auteur du *Triomphe de Dante*, a mieux compris les conditions du sujet en s'astreignant à un système de tons sobres et reposés que ne compromet ni la sagesse de l'ordonnance, ni la gravité, un peu roide peut-être, d'un dessin en quête de style.

Au milieu des artistes qui cultivent avec talent le genre historique,

une place toute spéciale appartient à M. Leman. La conscience de ses études rétrospectives lui fait une originalité bien tranchée. On voit qu'il s'est longtemps nourri du XVIIe siècle avant d'oser le peindre. C'est dans les mémoires du temps, dans les portraits, dans les estampes contemporaines qu'il a été prendre un à un ses personnages : écrivains, poëtes, artistes, femmes de la cour, princes et grands seigneurs, il a vécu avec ce monde d'une autre époque. Aussi, quand il les évoque sur la toile, ses revenants n'ont rien d'emprunté, ils se sentent comme chez eux. Ils reconnaissent tous les détails de leur existence passée, les meubles, les tentures, la décoration des appartements. *Le Jeu du roi* nous les montre à Versailles chez madame de Montespan : tout le grand siècle s'est donné rendez-vous autour du grand roi. Louis, dans un costume éclatant et superbe, trône au jeu, comme partout, la morgue sur le front, l'oreille tendue aux flatteurs. Autour de lui se nouent et se dénouent par des regards et des sourires ces mille intrigues de cour dont Saint-Simon nous a conservé la peinture fidèle. Le noble chroniqueur prendrait plaisir à dévisager tous ces masques. Ce qu'il faut louer chez M. Leman, c'est la modestie de son érudition. Assez de résurrectionnistes prétentieux nous assassinent de leur archaïsme de mauvais aloi. L'allure aisée des tableaux de M. Leman, la précision du dessin, la netteté toute française de la couleur, pourraient leur servir d'exemple. *Molière chez Mignard* nous paraît moins heureux : ce n'est pas que le type du blondin ne soit une charmante figure, d'un comique achevé. Notre critique s'adresse à la composition. La table sur laquelle pose Molière occupe à peu près le même plan que le chevalet de Mignard. Le peintre ne voit donc son modèle que de profil, et de plus il est contraint de le regarder de bas en haut, à cause du peu d'élévation de son siége. Si M. Leman s'était trouvé vis-à-vis de M. Saint-A... dans une position aussi défavorable, son portrait s'en ressentirait : il n'aurait pas l'expression vivante, l'allure naturelle que l'on se plaît à y louer. Bien que la cuisse droite tombe d'une façon un peu roide, comme si elle formait un plan vertical, le *Portrait de M. Saint-A...* vaut mieux que les deux autres qu'expose encore M. Leman. Celui de *Mademoiselle B...*, finement étudié, gagnerait à se détacher sur un fond plus harmonieux.

Le genre historique a pour corollaire le genre anecdotique. Le premier s'inspire des événements de l'histoire générale. Le second emprunte ses sujets à la biographie des hommes célèbres ou au roman. L'intérêt diminue d'autant, la peinture court plus grand risque de se rapprocher de la vignette. M. Muller n'a pas évité cet écueil, ou plutôt y tomber devient pour lui un péché d'habitude; soit qu'il représente

Marie-Antoinette à la Conciergerie, soit qu'il montre *Madame Letitia* filant au fuseau devant le portrait de l'empereur, il semble prendre à tâche d'atténuer l'expression et le caractère jusqu'au point où atteindrait sans peine un dessin de petite dimension; il réduit à plaisir le but de ses efforts, il coupe les ailes à un talent assez exercé pour aborder les difficultés du grand art, comme un orateur qui, de peur d'être éloquent, se condamnerait à ne causer qu'en famille. MM. Caraud, Hamman, Hillemacher poussent plus loin encore la peur de l'éloquence. M. Muller se sert encore, avec ménagement, des ressources de la peinture. Les autres semblent se faire un art particulier, tout différent de l'art des maîtres : essayez de leur parler du style, de la forme, de la ligne, du groupe, du clair-obscur, de l'effet, autant de lettres closes. Placer l'un à côté de l'autre les personnages indispensables, les éclairer également de façon à mettre en évidence les richesses de leur toilette, glisser légèrement sur l'expression, adoucir ou supprimer le geste, s'interdire avec soin tout effet qui tendrait à sacrifier telle ou telle partie, veiller en un mot à ce que rien ne compromette l'équilibre, c'est l'art nouveau, ou plutôt n'est-ce pas l'absence de l'art?. La noble langue du beau dégénère ainsi en un bavardage agréable qui raconte, non sans esprit et en assez bons termes, la *Présentation de Poussin à Louis XIII*, les *Essais de Gutenberg*, les *Contes de Marguerite d'Angoulême*, le *Premier épisode de la Journée des dupes*, et même — ô Bossuet, *ubi es?* — la *Prise d'habit de mademoiselle de La Vallière*. Notez que rien n'est plus proprement et plus gentiment peint. Ce sont, en leur genre, des tableaux parfaits. Les chairs et les perruques, les habits et le mobilier, le satin, le drap, le velours, les dentelles, rien n'embarrasse ces hardis pinceaux. Habiles gens, s'il en fut. Que leur manque-t-il donc? D'être un peu moins habiles et un peu plus savants.

On nous répondra que le *Bernard Palissy* de M. Vetter a été payé 25,000 francs. Nous le savons. Nous savons aussi que M. Vetter a fait jadis d'excellents tableaux. On se souvient de *Molière chez le barbier*. Son exécution était alors plus ferme, sa composition mieux balancée. Peut-être allait-il moins au théâtre. Il n'eût pas imaginé de placer le célèbre potier sur le devant de la scène récitant son monologue, pendant que le chœur chante par derrière : « N'avançons pas! parlons bas! » Encore M. Vetter, en dépit de l'opinion qui le surmène, demeure-t-il un homme de talent. Ses petits bonshommes à 2,000 francs la pièce sont d'un honnête dessin, et l'air circule dans le vide de son tableau. Mais MM. Fichel, Hue, Ulysse et les autres! Veuillez jeter les yeux sur les *Noces de Gamache* de M. Fichel : des figures découpées, un paysage



V. PARENT MIDDERICH.

LES FEMMES DE JÉRUSALEM CAPTIVES A BABYLONE

Par M. Landelle.

sans air, un jour égal partout, et point de lumière : où j'attends un tableau, je n'aperçois qu'une image. *La Première leçon d'armes* est une scène d'une intention spirituelle : j'y retrouve la même propreté exquise, la même économie bourgeoise, la même horreur du sacrifice. Regardez de près la *Manon Lescaut* de M. Hue. Quelle proportion entre son bras droit, court et mince, et le reste de sa personne? Sans doute M. Hue chiffonne bien le costume Louis XV; M. Gérard aussi; mais plus ces costumes captivent mon regard, plus je sens les mannequins qui les portent.

Que sera-ce si l'on examine sérieusement, comme des œuvres qui se prétendent sérieuses, les pastiches de M. Tissot? Le mot n'est pas trop dur, car souvent M. Tissot a imité M. Leys au point de faire illusion. Le prestige archéologique écarté, M. Leys reste un homme, dessinateur précis, coloriste puissant. Si vous déshabillez le *Faust au jardin*, de M. Tissot, vous aurez sous les yeux un monstre, dont les bras démesurément longs s'emmanchent en pleine poitrine, dont les jambes non moins démesurées sortent on ne sait d'où. La *Marguerite à l'office* cache aussi sous son manteau un bras dont il lui serait difficile de justifier l'origine. La *Rencontre de Faust et de Marguerite* n'a pas pour théâtre une place publique en plein air et en plein soleil : pendant qu'une brume étouffée enveloppe les seconds plans, un jour d'atelier tombe directement sur les deux personnages principaux. Il y a pourtant de l'étoffe chez M. Tissot. Le caractère des têtes décèle un sentiment juste et fin : la silhouette intitulée *Voie des fleurs, voie des pleurs*, est une ballade pleine d'humour. Voilà bien le piége : humour, caprice, costume étrange, bric-à-brac du vieux temps, on se grise de ces choses malsaines. On oublie le dessin, qui seul produit les bons tableaux; on oublie la nature, qui seule les inspire; on fait consister le talent dans une exécution propre et soyeuse. M. Tissot a une revanche à prendre de lui-même. Qu'il apporte à l'étude des formes et des tons vrais un peu de cette conscience qu'il dépense à copier un tablier bicentenaire. S'il doit rester fidèle au genre résurrectionniste dont il s'est épris un peu tard, puisque M. Leys l'y a devancé, qu'il laisse enfin dormir en paix la pauvre Marguerite, éternelle et banale victime des peintres de notre temps. Sans sortir de la littérature allemande où il semble vouloir se confiner, il trouvera plus d'un heureux modèle, dût-il s'arrêter d'abord au joyeux conte d'Hoffmann, *le Tonnelier de Nuremberg*.

M. Cabanel est trop un artiste de race pour tomber dans les mièvreries de l'archaïsme. Ce qui fait le charme de son *Poëte florentin*, c'est qu'on y sent l'âme du tableau, la vie qui résulte de la précision des

formes et de la justesse du ton. Peu s'en faut que ses portraits ne se placent sur la même ligne que ceux de M. Hippolyte Flandrin et de M. Baudry. Que leur manque-t-il donc? Le *Ministre de l'agriculture* ne se présente-t-il pas comme un type bien réussi de personnage officiel? N'est-ce pas une séduisante image de la femme du monde que ce *Portrait de madame I... P...*, qui sourit de la bouche et des yeux, et ne sent-on pas dans *Madame W... R...* le charme triomphant d'une reine des salons? Sans doute, M. Cabanel possède au plus haut degré l'art de la distinction, son pinceau délicat s'entend merveilleusement à satiner les riches étoffes : rien de mieux traité que l'écharpe de *Madame I... P...*, rien de plus doux à l'œil que le nuage ambré qui l'environne. La robe noire de *Madame W... R...* fait valoir, par ses tons étouffés, la gorge éclatante et le teint animé de la belle brune; si l'attache du poignet droit témoigne d'une recherche un peu minutieuse, au moins le bras tient à l'épaule, résultat plus difficile à atteindre qu'on ne croit, j'en atteste M. Dubuffe. Le défaut de la peinture de M. Cabanel est d'être faite de trop près : elle ne supporte pas la distance. Dans le *Portrait du Ministre de l'agriculture*, placé à une certaine élévation, le modelé disparaît. Fermeté du dessin, ampleur des lignes, solidité du ton ou largeur de la touche, que M. Cabanel choisisse parmi ces qualités qui lui font défaut, une seule suffira pour achever le mérite de ses portraits, déjà charmants par le goût et par l'élégance.

M. Matout n'atteint pas à la même distinction, mais il prend aussi la peine de dessiner. Il faudrait découper et transporter ailleurs la figure nue de son *Pauvre*, trop perdue au milieu de la vaste toile où il accumule, sans la remplir, un grand valet bellâtre, un gros *Riche* pesant, de lourds tapis, un chien, une fleur, une coquille d'huître. Avec moins de frais d'imagination, mais une imagination de meilleur aloi, M. Heilbuth a fort bien peuplé la sage et discrète composition qui représente le *Couronnement du poëte Ulrich de Hutten*. A-t-il manqué à la vérité du costume? nous ne le pensons pas. Cependant ses personnages du XVIe siècle se meuvent naturellement; ils ne portent sur eux aucun de ces riens prétentieux qui arrêtent de force le regard. On peut être érudit sans crier sa science par-dessus les toits.

LÉON LAGRANGE.

CHRONIQUE VÉNITIENNE

LE MUSÉE CORRER

A PROPOS DU LIVRE « NOTIZIA DELLE OPERE D'ARTE E D'ANTICHITA DELLA RACCOLTA CORRER, » PUBLIÉ PAR M. VINCENZO LAZARI

III

LES MAJOLIQUES

Le premier de nos articles sur le *Musée Correr*[1] racontait les origines du Musée, le second signalait ses œuvres de peinture les plus remarquables. La suite de ce travail nous conduit aux objets de curiosité proprement dite, et, nous en tenant à l'ordre adopté par l'excellent ouvrage publié par le conservateur actuel, nous examinerons avec un soin particulier les vitrines réservées aux majoliques, produit exquis de l'industrie et de l'art italiens aux xve et xvie siècles. A ce propos et en ces matières, le Musée est d'une incontestable richesse : la qualité et la variété de ses trésors sont de nature à surprendre autant qu'à charmer les amateurs les plus expérimentés. Pour rendre hommage à chacun selon son droit et sa part, nous devons dire que cette division de la *curiosité* dans le Musée provient du legs récent (30 juillet 1853) de Pier Domenico Tironi, bon citoyen de Venise, legs d'autant plus méritoire pour le donataire, qu'il ne pouvait ignorer à quelle estime et à quelle valeur étaient parvenus depuis quelques années, dans les ventes de tous pays, les beaux échantillons de la *figulina* italienne.

Au début de notre annonce du catalogue du Musée Correr par M. Vincenzo Lazari, nous mettions au premier rang des qualités du

1. Voir les numéros de la *Gazette* des 1er et 15 septembre 1860.

livre la sûreté et l'autorité des aperçus historiques dont l'auteur a fait précéder chacune des séries de la collection. La notice du chapitre consacré aux *majoliche* fortifie notre dire et valide notre éloge. Telles de ces notices (entre autres celles sur les verreries de Murano et les armures de Brescia) sont plus que de simples indications présentées avec plus ou moins d'art, elles sont des *historiques*, rapides il est vrai, mais plus forts de faits que de mots. Pour mieux exprimer ma pensée, je dirai que celui qui sait peu en telles matières ne peut pas ne pas apprendre beaucoup en voyant le Musée Correr avec la direction et le conseil des *Notizie delle opere d'arte e d'antichità della raccolta.*

La raison qui fait tenir en particulière estime les vitrines du Musée renfermant les *majoliche* consiste assurément dans la notable variété des fabriques qui y sont représentées. A part l'inestimable Luca della Robbia, régénérateur, créateur plutôt de cette industrie si originale, j'y vois peu de maîtres qui n'y aient point de précieux modèles de leurs œuvres; à part Florence, j'y vois peu de villes qui n'y aient leurs marques de fabrique. Amateur, curieux, chercheur, vous pouvez, au parcours des deux salles qui leur sont réservées, faire votre *Voyage autour du monde* de la *faïence* en Italie, au temps qu'elle y était en sa fleur d'art et de bon goût. Et en ce temps, quelle heureuse activité! combien cet art prospérait sous la seigneuriale et à jamais louable protection des princes distingués dont l'artiste intelligence avait si ingénieusement compris que la qualité du gouvernement était de nature à tenir avantageusement lieu de l'extension du pouvoir. Voyez les décrets du seigneur de Pesaro (Jean Sforza), remémorez la brillante tutelle du duc d'Urbin Guidubaldo della Rovere; comment trop bien dire et parler de cet intelligent et si remarquable duc de Ferrare, Alphonse Ier, qui, après les incessantes et dures besognes que lui donnèrent les guerres d'Italie et l'intolérance habituelle du saint-siége, mettait lui-même les mains à la besogne et patronnait activement la brillante famille des inventeurs. Il fut lui-même de cette famille, et, pour l'ornement et l'avantage des *majoliche*, il inventa ce qu'en terme de métier on appelait le *blanc de Ferrare*; il faut lire à cet égard le passage du curieux écrit de 1550 : *I tre libri dell' arte del vasajo.* L'auteur, Cipriano Piccolpasso, donne tout l'honneur de la découverte à cet Alphonse d'Este, éminent entre tous les princes éminents de l'Italie du *cinque cento.* Ainsi donc, observant les vitrines des majoliques du Musée Correr avec le charme du voyageur qui a sous les yeux l'étendue d'un beau pays, vous recueillez d'heureuses impressions sur Faenza, Gubbio, Deruta, Urbino, Casteldurante, Venise, Pesaro, Castelli et divers autres coins du vieux

monde italien où l'usage des majoliques, étendu à tant de coutumes, avait allumé des fourneaux et appelé des artistes, et où l'industrie préparait les matières premières que la souplesse et le goût de l'art livraient ensuite à l'admiration de tous.

Un endroit de la notice de M. Vincenzo Lazari donne une heureuse idée de son mode de faire et de préciser, et, comme le morceau est ici de circonstance et d'à-propos, je présume que le lecteur me saura gré de l'avoir traduit; il y a lieu de le considérer comme une galerie habilement préparée, où figurent, chacun à sa place, ceux qui se firent un nom pendant le temps où le métier de *vasajo* et l'art de la *figulina* étaient en si brillante activité. Il ne suffit pas de dire qu'un livre est bon pour qu'il mérite toute créance, il importe plutôt de donner au lecteur des preuves de cette bonté, et c'est ce qu'à diverses reprises je veux faire ici :

« Luca di Simone della Robbia, Florentin, dit M. Lazari, né environ vers 1400, orfévre, sculpteur et fondeur de renom en son temps, trouva le moyen, vers 1446, d'*invetriare,* c'est-à-dire de couvrir d'une terre vitrifiée, émaillée, la surface des œuvres de plastique, et, de blanches qu'il les fit d'abord, il les obtint ensuite colorées, et avec une si soigneuse uniformité dans toutes les nuances, que la majeure partie de ses ouvrages, vus à une distance raisonnable, bien que composés de divers morceaux, semblent cependant n'être que d'une seule pièce. Le vaillant artiste opéra beaucoup dans sa Florence, d'où se répandirent partout de si beaux produits, et où il mourut en 1482. Mais avec lui son art ne disparut point, maintenu qu'il fut par deux de ses générations, dans les œuvres d'Andrea, son neveu, et de frère Ambrogio, dominicain à Saint-Marc, et de Giovanni, tous deux fils d'Andrea. Les della Robbia trouvèrent de preux compétiteurs dans un Agostino di Antonio di Duccio, disciple de Luca, qui, dans le 1459, émaillait (*invetriava*) les terres cuites à Pérouse, et dans Pierpaolo di Agapito de Sassoferrato, qui, laissant de côté le pinceau dont il usait médiocrement, mania le ciseau avec plus de bonheur, et laissa dans l'église des Capucins d'Arcevia (diocèse de Sinigaglia) un remarquable autel, l'année 1513.

« Mais après Luca della Robbia, le plus grand renom dans cet art appartient à maître Giorgio Andreoli, sur lequel je reviendrai au sujet des faïences de Gubbio, où il fit pour l'église Saint-Dominique l'autel de Saint-Antoine abbé, l'année 1511, et un autre dans le 1513, pour la Madone du Rosaire, deux ouvrages détruits au XVIIe siècle pour être remplacés par deux œuvres baroques en stuc ; on ne sauva du premier que la statue du saint, et le second passa les Alpes en 1833 et se voit au-

jourd'hui au Musée de Francfort. En cette même année 1513, maestro Giorgio fit le grand autel de l'église des *Osservanti*, à un mille de distance de Bevagna, et à une époque incertaine six anges pour la chapelle de la Porziuncola, près Assise, et une madone en bas-relief qui était aux Monacelli de Gubbio. Il n'épargna point aux œuvres de son métier le secret des reflets métalliques, de la vraie *majolica*, secret dont il fut le vrai maître. Souvent il laissa les têtes et les mains sans matière émaillée, soit pour mieux simuler les carnations, soit afin que ce procédé n'altérât point la délicatesse du travail et n'enlevât pas aux physionomies leurs expressions naturelles. L'usage de ces beaux produits de la céramique dans l'ornement des églises et des musées d'Italie cessa entièrement vers l'année 1525, non que le secret s'en perdit avec les derniers des della Robbia (car de secret à cet égard jamais il n'y en eut), mais parce que sans doute on jugea peu convenable d'appliquer à l'ornementation de la maison de Dieu une si modeste matière, et qu'on trouva mieux de revenir au marbre et au bronze.

Luca della Robbia, après cette première découverte, retrouva le mode de représenter à la surface des terres cuites des figures et des histoires, pour donner de la vie aux peintures. Alors furent employées les terres vernies à orner les tables d'élégants vases, et les planchers de charmants carreaux, ainsi que les parois des chambres et jusqu'aux façades des maisons. Aussi cette industrie prit-elle son véritable essor un peu après la moitié du XVe siècle. Ce fut alors aussi qu'en Italie, particulièrement dans les Romagnes, surgirent de nombreuses usines pour satisfaire aux nouveaux besoins de la mode et du luxe; alors reparut le secret des vernis changeants, attribué d'abord aux anciens Arabes de Majorque, à moins cependant que les Mores, fuyant d'Espagne les persécutions des princes intolérants, ne l'aient apporté en Italie; alors l'art, jadis si humble, du *vasajo* (potier) eut une sœur, la peinture. C'est le temps où on vit pour la première fois ces vases et ces plats dont on ne sait si on doit plus admirer l'invention féconde, le pur dessin, la répartition des délicates et simples teintes et leur doux déclin (*disgradar*), ou l'élégante façon des vases et la cuisson parfaite des *vetrine*. Les ducs d'Urbin soutinrent et privilégièrent les poteries, secondant admirablement les bénéfices que retirait leur petit État du trafic étendu qui se faisait au XVe siècle et jusqu'à la moitié du XVIe, époque où il semble que les instincts du luxe, négligeant ces inventions tout italiennes, se tournèrent vers les vases et les plats de métaux précieux et vers les porcelaines orientales. Le nombre des fourneaux étant démesurément augmenté dans le duché d'Urbin, beaucoup de *majolicari* (potiers en cet art) émi-

grèrent, portant leur métier dans d'autres pays, ainsi à Venise, Florence, Corfou et Anvers, et cette concurrence fut un nouvel obstacle aux efforts de ce commerce. Désormais il fut impossible à cette industrie périclitante d'échapper à la ruine; en vain chercha-t-on à la soutenir par l'abaissement des prix, — d'où l'avilissement des peintures, — et même avant que la maison régnante della Rovere entraînât par sa chute l'indépendance du duché d'Urbin, l'art du fabricant de majoliques était en une telle décadence qu'on pouvait déjà ne plus espérer de le voir se relever jamais.

« Quelle fut cependant l'époque de sa plus grande splendeur? Les monuments que nous conservons ici décident la question, nous prouvant qu'il avait atteint son apogée dans les dernières années du xve siècle et dans les premières du xvie. Quoi qu'il en soit, quelque dix ans après son innovation, un très-habile peintre, dont le nom est demeuré inconnu, peignait ces remarquables plats de fabrique de Faenza, qui se trouvent décrits depuis le n° 215 jusqu'au n° 231 de notre catalogue : l'un d'eux est marqué à l'année 1482. Maestro Giorgio, qui, laissant de côté le ciseau, adopta le pinceau entre 1518 et 1537, accrut le nombre des teintes et usa grandement des reflets (*riverberi*), compensant ainsi, par le charme des effets de lumière, la moindre correction du dessin. Francesco Xanto Avelli de Rovigo, de 1530 à 1542, Guido et Orazio Fontana, entre le 1530 et le 1570, se prévalant pour l'ordinaire des dessins d'autrui, ainsi que nous les voyons si remarquablement reproduits dans leurs créations, nous montrent comment l'art du *vasajo* (potier) n'était plus indépendant de celui du peintre, devenu son véritable auxiliaire[1]. »

C'est à la suite de ce facile tableau de l'art italien du *vasajo* et de l'énoncé de ses vicissitudes, que l'auteur des *Notizia delle opere d'arte e d'antichità al Museo Correr* s'étend à diverses considérations particulières pour lesquelles tout amateur et tout expert ne sauront avoir que des éloges. Parmi elles, ce n'est pas sans une sorte de sentiment de satisfaction vengeresse que nous avons remarqué cette trop courte malédiction contre les faussaires modernes, dont ces matières d'art ont vilement excité la cupidité. « L'ardeur avec laquelle, dit M. Lazari, les étrangers recherchent de tels objets, et les prix fabuleux auxquels certains sont montés, ont mis en éveil l'esprit de quelques spéculateurs, qui, sous couleur de ressusciter un art perdu, se sont appliqués dans ces derniers temps à en contrefaire les produits, trompant ainsi de crédules

1. *Notizia delle opere d'arte*, etc., p. 43, 44.

collectionneurs par la servile imitation des anciens dessins, usant de fausses épigraphes, ainsi que des dates et des monogrammes des anciens maîtres. Et ce honteux trafic n'a pas encore cessé, bien qu'en plus d'une circonstance les vrais et fins connaisseurs aient démasqué la fraude. » Il est malheureusement trop vrai de dire que l'art a ses *faux monnayeurs*, particulièrement en ce siècle d'inventions factices, et si à ce sujet il y a un regret à exprimer, c'est celui de voir que le code ait si peu de rigueurs contre les escrocs en matière d'art. J'énonce cela au passage, mais il y en aurait long à dire pour traiter à fond cette question de la fraude sur la qualité et la sincérité de la marchandise vendue.

M. Vincenzo Lazari n'a pas négligé le côté bibliographique des *majoliche*, et il a fait en cela preuve de conscience pour les auteurs et d'attention pour les lecteurs. On ne saurait jamais trop bien indiquer les sources et préciser les ouvrages spéciaux. Je m'étonne, du reste, que cette industrie et cet art du *vasajo*, après avoir été l'objet d'une telle vogue et avoir excité avec tant de goût et de bonheur l'imagination des artistes, aient laissé d'eux si peu de souvenirs écrits. A part, en effet, quelques documents dispersés, où trouver aujourd'hui assez de matériaux originaux pour former un corps complet d'ouvrage sur la brillante époque qui vit naître, grandir et prospérer la *figulina* en Italie? Ce n'est que depuis peu d'années que la curiosité de quelques particuliers bien méritants s'est efforcée de répandre quelques notions relatives à diverses fabriques. Anciennement, vers 1550, Cipriano Piccolpasso écrivit ses *Trois livres sur l'art du vasajo*; mais l'œuvre est restée manuscrite jusqu'à ces dernières années. Encore ne traite-t-elle que des procédés de fabrique proprement dits; c'est un traité, un manuel, ce n'est pas une histoire, ni même un essai historique. Il faut arriver jusqu'en 1758 pour trouver un premier ouvrage imprimé sur les majoliques, celui de Gianbattista Passeri, sous le titre de *Istoria delle pitture in majolica fatte in Pesaro e ne' luoghi circonvicini*. Bien que le docte Gianbattista Passeri se soit, dans cet écrit, montré sous le jour d'un enthousiasme beaucoup trop municipal, c'est-à-dire qu'au détriment de telles villes voisines bien méritantes de la *figulina* et de la *ceramica* il rende beaucoup trop d'hommage à Pesaro, sa patrie, il n'a pas moins été bon serviteur de la science et de la curiosité par les détails que contient son intéressant écrit. Il n'est point d'amateur français qui ne connaisse ce livre et qui ne puisse juger de sa valeur par l'excellente traduction qu'en a publiée le savant antiquaire M. Henri Delange, traduction devenue aujourd'hui trop rare, et que M. Delange pourrait assurément rendre plus importante par la nouvelle édition d'un appendice augmenté de toutes les notions ac-

quises sur les produits des *vasaji* depuis quelques années. Sous l'inspiration des admirables et peut-être incomparables modèles (au moins pour certaines pièces) qui sont aujourd'hui en France l'honneur des collections de MM. Alphonse et Gustave de Rothschild, et avec l'aide des divers écrits imprimés depuis peu d'années à Urbin, à Fermo, à Londres, à Bologne, à Naples et à Paris, j'estime qu'il y aurait matière à dire le dernier mot qui puisse être dit sur cet art si original. Aujourd'hui, la fièvre des recherches sur toutes les choses du passé est à son comble; en Italie particulièrement l'activité *historique* n'est pas moins grande que l'activité politique. Je voudrais voir sortir de la première un ouvrage complet sur l'art et le métier au nom desquels j'écris ces quelques lignes; je ne voudrais point à cet ouvrage d'autre titre que celui de *I vasaji italiani nei secoli* XV *e* XVI. Les ingénieux procédés de la chromolithographie devraient apporter à la curiosité du travail l'excellence de leur concours. La publicité des ventes, portée à tous les coins du globe par tant de catalogues plus ou moins importants, permet de ne pas ignorer le sort des pièces capitales; il serait aisé de les reproduire, et une illustration de ce genre serait admirable. Toute archive municipale, toute archive privée de famille ancienne, dans les vieilles villes où exercèrent successivement della Robbia, maestro Georgio, Baldassare Manara, Francesco Xanto Avelli, Orazio et Flaminio Fontana, Sebastiano Marforio, Francesco Durantini, Girolamo di Lanfranco della Gabbicce, etc., seraient interrogées et consultées avec ce soin particulier et cette sûreté du coup d'œil qui sont les qualités de la belle passion des recherches[1].

1. Les ouvrages relatifs aux majoliques publiés en Italie depuis Passeri sont les suivants :

Notizia delle pitture in majolica fatta in Urbino, par le père Luigi Pungileoni.

Memorie istoriche delle majoliche lavorate in Casteldurante ossia Urbania compilate da Giuseppe Raffaeli. Imprimé à Fermo, 1846. Typ. Paccasassi.

Une lettre, en 1857, sur maestro Giorgio da Gubbio, lettre précieuse par ses renseignements, et due à la plume du marquis Francesco Ranghiasci Brancaleoni, a été insérée dans les appendices de la dernière édition de Passeri, publiée à Pesaro.

Lettera del prof. Giuseppe Ignazio Montanari, intorno ad alcune majoliche dipinte esistenti nelle collezione del cav. Domenico Mazza.

On doit aussi à M. Luigi Fratri : *Descrizione di un insigne raccolta di majoliche posseduta da Geremia Delsette.* 1844.

Cinque lettere sulla raccolta Geremia Delsette. Bologna, 1845.

Raccolta di majoliche antiche dipinte nel museo Pasolini di Faenza. 1852. Voir à ce sujet les appendices de Delange, dans la version française de l'ouvrage de Passeri.

Un pavimento in majolica nella basilica Petroniana di Bologna. 1853. On peut

Dans sa récente et parfaite histoire des ducs d'Urbin[1], M. Ugolini nous a montré combien la fortune pouvait encore seconder un chercheur et un curieux sur les choses d'art et d'industrie de l'ancien duché, dans les cartons originaux conservés à Florence. Et à Modène, dans le fouillis des précieux restes des archives de la vaillante et intelligente maison d'Este (au XVIe siècle, bien entendu, car depuis il n'y eut point de plus triste maison), ne me suis-je pas rendu compte par mes propres efforts, et n'ai-je pas appris, par mon studieux et patriote ami le marquis Giuseppe Campori[2], tout ce qu'il y avait à demander à des registres trop longtemps négligés, — dépositaires précieux des secrets d'un autre temps, révélateurs d'une civilisation accomplie, capables du secours le plus sûr pour la brillante entreprise de suivre les pas, de signaler les transformations, d'analyser les caractères et de déclarer les tendances si multiples et si variées, selon les temps, de l'esprit et de l'intelligence de l'homme? J'ai donc bon espoir que le travail dont j'appelle ardemment l'exécution occupera, d'ici à peu d'années, la place qui lui convient dans la bibliothèque des amateurs et des hommes d'études, et, en attendant, je rends de nouveau justice à la part de M. Vincenzo Lazari. Ses soins ne se sont

conclure, d'après cette série d'opuscules, que M. Luigi Frati est un des érudits les plus actifs en ces matières si spéciales.

Une des dernières brochures parues remonte à 1856 et porte pour titre : *La figulina di Castelli.* Lettre de M. Diégo Bonghi au commandeur Bernardo Quaranta. Naples, 1856.

Mais l'œuvre précieuse entre toutes, et dont nous parlons dans le corps de cet article, est celle de Cipriano Piccolpasso. Elle est restée manuscrite jusqu'en 1857, année où il en fut fait à Rome une publication toute de luxe sur papier de fil, et accompagnée de dessins d'une grande curiosité. Le titre bibliographique est celui-ci : *I tre libri dell' arte del Vasajo, nei quali si tratta non solo la pratica ma brevemente tuti i secreti di essa cosa che persino al di d'oggi e stata sempre tenuta ascosta del cav. Cipriano Piccolpassi Durantino.* Roma, dallo stabilimento tipografico, via del Corso, n° 387; 1857. Mais c'est à l'Angleterre que nous devons, sinon les plus curieux, au moins les plus complets ouvrages sur la faïence et la poterie italiennes. Quel est l'amateur qui ne connaît pas le *Catalogue of the Soulages collection*, publié par Robinson (Londres, 1856), et le magnifique livre *A history of pottery and porcelain mediaeval and modern,* par J. Marryat (Londres, 1857)?

1. *Storia dei conti e duchi d'Urbino.* Florence, 1859.

2. Le marquis Giuseppe Campori, Modénois, est un des jeunes et vaillants lettrés de l'Italie contemporaine. Il a publié de nombreuses notices relatives à diverses questions d'art. Sa collection d'autographes est des plus remarquables; sa pièce d'élite, dont la *Gazette* se propose un jour de donner le *fac-simile,* est le contrat autographe de Corrége pour le chef-d'œuvre si connu sous le nom de *la Nuit.* Les recherches actives du marquis Giuseppe Campori dans les dépôts d'archives jetteront une lumière nouvelle sur les arts auprès des intelligentes petites cours de l'Italie du XVIe siècle.

pas limités à donner des indications générales sur l'art de la *majolica* considéré dans son ensemble, il a aussi minutieusement étendu son discours aux caractères des produits de chacun des pays dont le Musée Correr possède des marques distinctives. Faenza, Urbino, Casteldurante, Pesaro, Venise, Deruta, Castelli, ont offert à son érudition un champ d'exercice où elle a fort réussi. Je ne puis en faire l'examen tout au long, mes limites n'étant point extrêmes ; il me reste à considérer les pièces qui sont du domaine même du Musée, et à mentionner les plus belles, dont deux entre autres sont ici reproduites expressément pour nos lecteurs.

L'une a tous les caractères des plus beaux produits de Faenza, c'est-à-dire la douceur si réussie des nuances, la pure correction du dessin, et ce qui se dit si bien en italien : *il candore della vetrina.* Le sujet qu'elle représente est emprunté au dernier épisode de la légende d'Orphée. Le Musée Correr possède cinq plats en forme de disque, consacrés à cette fable héroïque, non d'après le récit d'Ovide, mais bien d'après le petit poëme en *ottava rima* qui courait dans les mains du peuple, accommodé à l'intelligence du vulgaire par un anonyme du xv[e] siècle. Ces cinq plats méritent une mention notable dans l'histoire des *majoliche*, et j'ai toujours remarqué combien les bons connaisseurs que leur curiosité amenait à Venise les admiraient et les prisaient. Le numéro dont nous donnons le dessin est le 230 du catalogue : c'est un des plus beaux plats à fruits qui se puissent voir, ayant 28 centimètres de diamètre, légèrement creux au centre et s'élevant gracieusement. Orphée au pied d'un rocher, tombé sur les genoux, près de son instrument, se soutient avec le bras droit et lève le gauche pour protéger sa tête contre les coups de massue des bacchantes. Mais à qui attribuer tel ou tel de ces heureux produits des fourneaux de Faenza? Sur les noms de ces vaillants ouvriers il ne règne guère que l'incertitude. De quels laboratoires parvenus à une telle renommée par l'incontestable excellence des ouvrages et de quels artistes nous parlent l'histoire et les monuments? C'est un fait triste à signaler, qu'à part deux noms révélés par l'inscription du *pavimento* qui se voit à San Petronio de Bologne ; à part encore ceux de Baldassare Manara, Pirota e maestro Vergillio, on ne sait qui désigner ni qui glorifier. La seconde des pièces que nous reproduisons tire ses origines de Gubbio, lieu si célèbre par son heureux et fameux maestro Giorgio, vrai maître et grand inventeur, le Palissy de l'Italie. C'est un vase dit *acquereccia*, aiguière, haut de 28 centimètres, véritable chef-d'œuvre d'élégance pour la forme, et d'originalité pour le dessin, si empreint de l'esprit et du goût de la Renaissance. L'amateur estimera, d'après la gravure que nous en donnons, quel bel objet peut être cette aiguière :



PLAT EN FORME DE DISQUE, REPRÉSENTANT LA MORT D'ORPHÉE

Majolique de Faënza. (Numéro 230 du Musée Correr, à Venise)

Dessin de M. Rosa.

le fond en est bleu turquoise, les reflets sont d'or et de rubis, et certaines nuances changeantes varient entre le vert et l'azur. Il n'y a point à hésiter à lui donner pour sincère créatrice l'habile et ingénieuse main de maestro Giorgio, et sur le compte particulier du maître je recommande de prendre bonne note des observations qu'émet l'auteur du catalogue, dans le chapitre consacré aux *stoviglie* de Gubbio.

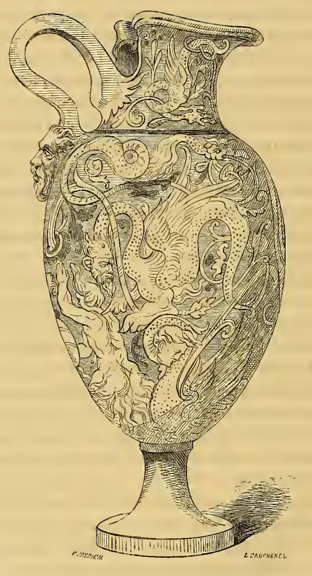
Les *majoliche* conservées au Musée dont nous vantons aujourd'hui les belles choses sont au nombre de quatre-vingts pièces, hormis celles de provenance douteuse. Dans le but de rendre d'ailleurs notre statistique plus exacte et de ne pas sembler mettre le beau des choses plutôt dans la quantité que dans la qualité, nous préciserons la manière dont ces pièces se répartissent entre les différentes sources alors célèbres. Dix-sept proviennent de Faenza, trois de Gubbio, trente-six d'Urbino, neuf de Casteldurante, trois de Venise, cinq de Pesaro, et sept de Castelli. La nomenclature des échantillons d'Urbino, faite par M. Lazari, devrait à mon sens donner lieu à une discussion singulière, où la science des curieux trouverait tout avantage. M. Lazari signale en effet, parmi les pièces d'Urbino, douze qu'il attribue à *Fra Xanto Avelli*, dix à *Orazio Fontana*, et deux à *Flaminio*. Or, si j'ouvre l'appendice publié par M. Delange à la suite de sa traduction du livre de Passeri, je lis à la page 100 ceci : « Passeri donne le *sigle* (la marque) d'un célèbre artiste dont *il est regrettable qu'on n'ait jamais vu d'exemple*, c'est le monogramme de *Oratio Fontana.* » Comment, après une telle déclaration, M. Lazari peut-il, à moins d'en être certain soit d'après les marques, soit d'après une critique bien armée, se signaler possesseur de dix pièces de cet Orazio? M. Delange est plus précis encore à la page 114 ; reproduisant le *sigle* donné par Passeri, il ajoute, plein de défiance : « Toutefois, il ne faut le prendre que pour ce qu'il vaut; jamais personne ne l'a vu, ni Passeri lui-même, qui l'a extrait, comme il le dit, d'un acte d'inventaire des objets restés dans le garde-meuble du palais ducal de Pesaro. Il est à regretter qu'on n'ait pas plus de renseignements à l'égard de cet artiste fameux, car on pourrait, sur des plats sans marques ni signatures, reconnaître son pinceau. M. Riocreux, de la manufacture de Sèvres, nous a assuré avoir vu une pièce signée de ce maître, que revendiquent trois célèbres fabriques : Pesaro, Urbino, Casteldurante; il était, du reste, de cette dernière ville et y a travaillé nécessairement[1]. » Telles sont les paroles de M. Delange. Que répondra M. Lazari? Les voilà assurément

1. Voyez, *Histoire des peintures sur majoliques faites à Pesaro*, etc., l'appendice, page 114.

mis sur un terrain d'où ils ne doivent sortir qu'après s'être expliqués, autant pour leur propre honneur que pour celui de la science.

Dans ce centre des produits d'un même art, sous les vitrines de ce précieux petit musée vénitien, c'est à Faenza que je crois devoir donner la palme pour le triomphe de ses produits. Faenza, au Musée Correr, l'emporte sur les cités voisines et rivales, et elle les surpasse en splendeur comme le soleil surpasse en lumière les autres astres. Depuis le n° 215 jusqu'au 231, chaque morceau est de qualité. J'indique particulièrement le 218 et le 219, qui luttent de beauté pour l'heureuse distribution des choses et la vivacité des teintes. Le 218 représente Narcisse au bord du ruisseau, dans l'élégant costume italien du siècle seizième; sa main gauche retient un faucon; la nymphe Écho, dans le voisinage, se transforme en rocher; au loin le jeune beau garçon expire tout près de la fleur qui a pris son nom, et une nymphe en longue tunique déplore la fin du héros puni par son trop d'admiration pour lui-même. Le 219 consacre l'épisode harmonieux d'Apollon et de Marsyas. Les têtes sont exquises, les expressions réussies à merveille; rien n'est mieux fini. Il me faudrait la langue italienne pour mieux dire les qualités essentielles de ces diverses *majoliche;* nous n'avons point de paroles rivales pour bien exprimer le sens de ces mots éloquents et qui s'adaptent si heureusement à l'art des *vasaji : la lucentezza, il lumeggiare, il disgradare, l'ombrare.*

Combien dans tout cet art est encore intéressant le choix des épisodes ! J'ai observé, pour ce qui est des sujets, combien la mythologie et la théogonie hellénique ont desservi l'art de la peinture sur majolique. De quelque côté que je regarde, depuis les premiers essais de Luca della Robbia jusqu'aux derniers ouvrages des Grue de Castelli, je vois en effet bien plus souvent l'inspiration se prendre aux belles fables antiques qu'aux scènes des deux Testaments,—non pas cependant que ces derniers n'aient eu leur part d'inspiration, — mais en somme il me paraît que l'esprit de renaissance se trouvait mieux à l'aise, pour ces vases et ces plats d'ornement et de luxe, avec le blond Apollon, Midas l'infortuné, le dieu Pan toujours fêté, Pélée et Thétis à l'hyménée, Méléagre en chasse, Eurydice éperdue, Orphée tout harmonieux, Ganymède si charmant, et les faunes et les sylvains, et Psyché dix fois gracieuse, et la sérénissime Junon et tous autres compagnons et compagnes, héros et héroïnes de l'Olympe. L'art du *vasajo* illustra aussi les contes et légendes qui couraient alors dans toutes les bouches, et que, sous forme de poésie vulgaire, les presses de toutes villes italiennes popularisaient et dispersaient: ainsi l'histoire de *Giulia et Ottinello,* représentée par le n° 225 du musée. M. Lazari s'est étendu sur cet article, de manière à satisfaire autant les



AIGUIÈRE-MAJOLIQUE DE GUBBIO

(Numéro 234 du Musée Correr, à Venise.) Dessin de M. Rosa.

lettrés que les amateurs. Il y a toute une série d'études à faire à propos des sujets choisis; l'explication des scènes et le caractère d'harmonie qu'elles ont avec le cours de l'esprit et les usages du temps ajoutent à l'attrait qu'offre une bonne et minutieuse expérience de l'art de la *figulina*. Ce n'est point une étude exclusive; elle vous conduit à d'autres. Cela me rappelle l'intéressant chapitre de l'œuvre de Passeri, où il est traité de l'*invention*, et où il parle avec détail de ces ravissants plats et vases à la surface ou au centre desquels sont portraiturées, avec autant d'habileté que de grâce, les têtes blondes des beautés de l'époque. Dans la plupart des collections, il y a de ces plats et de ces vases décorés de ces beautés aux yeux tantôt brillants de la plus intelligente vivacité, tantôt comme noyés dans la langueur d'amour. Au Musée Correr, les nos 272, 273, 275, 276, ouvrages venus de Casteldurante, sont de cette famille, c'est-à-dire des coupes et des plats communément désignés sous le nom d'*amatorii*, et portant pour séduisantes légendes ces inscriptions de galanterie : *Alda la bela e galanta*, *Laura diva*, *Silvia bella*, et autres créatures aimables vêtues de costumes dont les couleurs et les formes révèlent les agréments de la mode du temps. Passeri dit à cet égard des choses très-piquantes; il nous affirme que les jeunes amoureux d'alors prenaient soin de faire faire, au centre des petits bassins « qui pourraient s'appeler *amatorii*, » dit-il, le portrait au naturel de leurs maîtresses avec leurs prénoms très-bien inscrits alentour, et qu'ils envoyaient ensuite à ces belles ces petits bassins tout remplis de fruits, bonbons ou autres gentillesses, et que cela était tenu en grande faveur, et que c'était gage de constance. Les plus habiles artistes étaient appelés à travailler pour ces plats, comme pour les *fruttiere*, les *piatterie* (services de vaisselle). Il y aurait une intéressante appréciation à écrire sur les dessinateurs les plus expérimentés et les plus célèbres de ces fabriques. Je trouve qu'en général, lorsqu'on traite de toutes les terres émaillées et de ces peintures sur majoliques, on ne s'occupe point assez de l'individualité des maîtres dont l'imagination et l'habileté se sont montrées l'une si féconde, l'autre si grande. Que n'y aurait-il à dire de ce Battista Franco, entre autres, et de ses écoliers mis au service de la *figulina* et de la *ceramica*, et qui ont tant exercé pour elles le style de Raphaël? Je reproche hautement à M. Lazari de n'avoir point assez cherché de quelle main plutôt que de quelle autre pouvait provenir la peinture et l'ornementation de tel plat ou de tel vase; lors même qu'il n'aurait pas toujours vu bien juste, l'amateur aurait senti non sans plaisir la chaleur de ces discussions motrices de la lumière.

Nous nous arrêtons à cette limite. Beaucoup de choses sont encore à

examiner au Musée Correr; mais, pour les principales d'entre elles et pour celles que distingue l'originalité du genre, nous laisserons M. Lazari prendre lui-même la parole dans ce recueil; nous attendons de lui qu'il traite de ces fameuses verreries et cristaux dits de Venise et de Murano, dont l'industrie fut l'orgueil de la république jusqu'à la fin du XVIIe siècle. Les armures, cette branche si spéciale aussi de la curiosité, sont très-intelligemment étudiées dans les *Notizie d'arte*, par M. Lazari. Pour un Vénitien, l'occasion était belle de remettre en mémoire les fabriques si fameuses d'armures et d'armes de tout genre qui florissaient à Brescia; il ne l'a pas laissée échapper. Nous le suivrons sur cette voie dans un prochain et dernier article sur le Musée, article plus général du reste, où nous signalerons les numéros les plus remarquables des genres très-variés, et où nous aurons aussi à traiter de la partie *inédite*, c'est-à-dire de telles séries de choses qui ne sont pas entrées dans le cadre de la publication de M. Vincenzo Lazari.

ARMAND BASCHET.



LIVRES D'ART

L'Académie royale de peinture et de sculpture, *étude historique, par* L. Vitet, *de l'Académie française. — Paris,* Michel Lévy frères; 1861.

Dans notre monde à nous, et dans ce temps où la critique d'art a pris tant d'importance et conquis un rang si élevé, c'est toujours un événement qu'un livre de M. Vitet sur les questions de peinture et de sculpture. M. Vitet n'a pas écrit beaucoup, mais tout ce qu'il a écrit est excellent : il est même le seul exemple, croyons-nous, d'un littérateur arrivé à l'Académie française surtout par des livres sur les beaux-arts. C'est dire que le style a chez lui autant de valeur au moins que le fond même. Si quelque chose a besoin des ornements de la forme, c'est assurément ce qu'on raconte des artistes et des œuvres d'art; il faut être, en effet, bien malavisé pour rattacher au genre ennuyeux ceux qui font le charme de la vie présente, et ce qui est la grâce de l'histoire. Longtemps la critique en France, lorsqu'elle était savante, a été lourde, indigeste et monotone à périr d'ennui; ou bien elle s'est crue dispensée de connaître le rudiment de la question et d'avoir le sens commun, pour peu qu'elle eût attrapé les désinvoltures de l'esprit. Un des premiers, M. Vitet a su montrer ce qu'il faut prendre de l'érudition et ce qu'il en faut laisser; il a su nous intéresser aux faits, même les plus obscurs en apparence, en y retrouvant le reflet des grandes idées ou l'empreinte des grands hommes, en dégageant ce qui est caractéristique dans le détail, en élaguant ce qui encombre inutilement l'histoire, en remontant toujours, comme disent nos graves philosophes, du contingent à l'absolu.

L'Académie royale de peinture et de sculpture est un livre qui porte à toutes les pages la marque de l'intelligence si élevée et si délicate, si souple et si ferme, à laquelle nous devons les *Études sur les beaux-arts.* Au premier abord, disons-le franchement, il nous a paru que le sujet n'était pas de ceux qui auraient dû tenter un écrivain tel que M. Vitet. Chacun doit se faire entendre dans la gamme la plus haute de son esprit. Déjà connue par les travaux de M. de Montaiglon et par le naïf manuscrit du sieur Henry Testelin, l'histoire de l'ancienne Académie de peinture pouvait manquer d'intérêt si elle eût été cette fois entre les mains d'un moins habile homme. Mais sous la plume de M. Vitet tout se lie, se colore et s'agrandit d'une manière inattendue; tout s'éclaire d'un jour nouveau. En secouant la poudre du greffe, en dépouillant les dossiers de la longue procédure qui durant le grand siècle agita la corporation des maîtres peintres et la naissante Académie de peinture, l'une protégée par le vieil esprit du Parlement, l'autre par le génie de Colbert; en racontant les petites querelles intestines auxquelles prirent part nos artistes les plus illustres, et le régime de la jonction, et les curieux épisodes de la rupture, et les incartades d'Abraham Bosse, et les savantes manœuvres de Mignard, si habile courtisan quand il s'agissait de dominer, *serviliter*

pro dominatione; en nous faisant assister tantôt aux cérémonies académiques, derrière les grands fauteuils garnis de leurs carreaux de velours rouge où siégent le surintendant des bâtiments et le chancelier, tantôt au conseil du roi, où se discutent les lettres patentes de notre art, tantôt à la délibération des petits commissaires du Parlement, lorsque M. le premier les fait venir à sa maison d'Auteuil pour juger l'affaire *sans désemparer...,* M. Vitet trouve à chaque instant le moyen d'élever le débat, d'apprécier en passant et l'influence de nos meilleurs maîtres et celle de l'école qui avait enfin conquis le privilége de *poser modèle* et d'enseigner la jeunesse. Il va sans dire que l'éminent écrivain n'a eu garde d'oublier Lesueur, et qu'il a toujours pris de préférence le chemin où il était sûr de rencontrer ce grand maître, auquel il avait déjà consacré de si belles pages.

Pour aujourd'hui, et vu le peu d'espace dont nous disposons, nous n'entendons pas rendre compte du livre de M. Vitet; nous voulons seulement l'annoncer à nos lecteurs, en attendant qu'il nous soit loisible d'étudier et de mettre en lumière les hautes questions qu'il renferme. On conçoit qu'un membre de l'Institut ait pu les soulever plutôt que les résoudre; pour nous, libre de tout engagement et de tout ce que commande la délicatesse des situations personnelles, nous aborderons bientôt et sans détour ces graves questions qui tiennent au rôle du gouvernement dans les arts. C'est, du reste, le propre des écrivains supérieurs de généraliser, de rehausser tout ce qu'ils touchent, et de faire naître dans l'esprit du lecteur plus de pensées encore qu'ils n'en expriment.

Ch. B.

— Plusieurs changements heureux ont été faits dans la galerie du Louvre. Le superbe portrait du Poussin a remplacé, dans le salon carré, un portrait de Miéris et quelques autres petites toiles peu importantes. Des peintures de grands maîtres avaient été reléguées sous la corniche, où l'œil ne pouvait suivre les contours précis de leurs figures. Ces tableaux ont été remis à des places dignes de leur importance. On peut maintenant étudier sans peine le *Jupiter et Antiope* du Titien, *la Charité* d'André del Sarte, le chef-d'œuvre du Beltraffio, et surtout les tableaux de Mantegna, tous auparavant fort éloignés de la vue. Nous n'aimons point les remaniements trop fréquents; mais nous sommes profondément pénétré de la pensée qu'il y a plus de profit à étudier un chef-d'œuvre qu'à considérer un heureux arrangement de cadres. Aussi espérons-nous voir, avant peu, les toiles de premier ordre substituées aux copies du Titien, de Murillo, ou aux peintures d'artistes secondaires qui ont usurpé la place des œuvres parfaites. Nous ne doutons donc point que bientôt nous pourrons jouir plus aisément des compositions de Lippi, de Lorenzo di Credi, et surtout des beautés supérieures répandues dans la *Vierge au baldaquin* de Fra Bartolommeo, et dans la *Vierge victorieuse* de Mantegna.

— A propos de la Société des amis des arts de Bordeaux, nous nous sommes étonné de voir figurer parmi ses recettes une remise de dix pour cent sur la vente des tableaux belges. Il résulte des explications fournies par le secrétaire de la Société que « cette « remise est motivée par les frais extraordinaires de transport et de douane auxquels « donnent lieu les ouvrages étrangers, et que, loin de créer un privilége en faveur des « artistes étrangers, elle les frappe d'un désavantage évident, mais librement accepté « par eux. » Un peu plus de clarté dans la comptabilité de la Société de Bordeaux nous eût épargné cette erreur que nous nous empressons de rectifier.

L. L.

BIBLIOGRAPHIE

DES OUVRAGES PUBLIÉS EN FRANCE ET A L'ÉTRANGER

SUR LES BEAUX-ARTS ET LA CURIOSITÉ

PENDANT LE PREMIER SEMESTRE DE L'ANNÉE 1861 [1]

I. — HISTOIRE

Esthétique

L'Académie royale de peinture et de sculpture, étude historique, par L. Vitet, de l'Académie française. Paris, 1861; in-8 de VI et 410 pages.

L'histoire de l'Académie occupe les pages 1-196, et les pièces justificatives les pages 197-408.

La Science du beau étudiée dans ses principes, dans ses applications et dans son histoire, par Charles Lévêque, chargé des cours de philosophie au Collége de France. Paris, 1861; 2 vol. in-8.

De l'art chrétien, par A.-F. Rio. Nouvelle édition, entièrement refondue et considérablement augmentée. Paris, 1861; 2 vol. in-8.

Le tome II de la première édition a paru en 1855; le tome Ier avait été publié en 1836 sous ce titre : *De la Poésie chrétienne dans son principe, dans sa matière et dans ses formes. Forme de l'art. Seconde partie.* Malgré ce titre, il n'est question dans le livre que de peinture. Les six premiers chapitres du second volume ont été tirés à part en un volume in-12, sous le titre de : *Léonard de Vinci et son école.*

Rapport fait à l'Académie d'Arras, par M. l'abbé Van Drival, sur un ouvrage intitulé : De l'art chrétien dans la Flandre, par M. l'abbé Dehaisnes, professeur. Arras, 1861; in-8 de 30 pages.

Extrait du XXXIIIe volume des *Mémoires de l'Académie d'Arras.*

De la vocation des arts. Allocution prononcée dans l'église de Notre-Dame de Paris, e 8 avril 1861, pour l'Association des artistes musiciens de France, par M. l'abbé Perreyre. Paris, 1861; in-8 de 14 pages.

Étude sur le développement artistique et littéraire de la société moderne pendant les quinze premiers siècles de l'ère chrétienne, par le vicomte de Sarcus. Dijon et Paris, 1861; in-8 de 262 pages.

Le mouvement moderne en peinture. Louis David, par Ernest Chesneau. Paris, 1861; grand in-8 de 32 pages.

Extrait de la *Revue européenne.*

Monuments d'architecture, de sculpture et de peinture de l'Allemagne depuis l'établissement du christianisme jusqu'aux temps modernes, publiés par Ernest Förster, texte traduit en français, par D. Ramée. Paris, 1856-1861, petit in-folio de quatre feuilles non chiffrées, 64, 26 et 20 pages, avec 50 gravures.

Cette première série a paru en 25 livraisons. Depuis, la publication en a été un peu modifiée, comme on peut le voir par l'article suivant, et le nom du traducteur, M. Daniel Ramée, a disparu.

Monuments d'architecture, de sculpture et de peinture de l'Allemagne, depuis l'établissement du christianisme jusqu'aux temps modernes; publiés par Ernest Förster. Texte traduit en français. Livraisons 1 à 74. Paris, 1861; in-4 de 356 pages avec 148 planches.

On annonce 200 livraisons, composées chacune

1. Voir la *Gazette des Beaux-Arts*, tome IV, pages 357-375; tome VI, pages 375-382, et tome VIII, pages 375-383. On peut se procurer aux bureaux de la *Gazette des Beaux-Arts* toutes les publications mentionnées dans la Bibliographie.

de 2 planches gravées en Allemagne; chaque monument est accompagné d'un texte historique, descriptif et critique. Deux ou trois livraisons paraîtront tous les mois.

Château de Vaux-le-Vicomte. Documents sur les artistes peintres, sculpteurs, tapissiers et autres, qui ont travaillé pour le surintendant Fouquet, par M. Eugène Grésy; annotés par M. Anatole de Montaiglon. Melun, 1861; in-8 de 26 pages.

Tirage à part d'un journal de Melun; extrait, avec additions, des *Archives de l'Art français;* 1re série, tome VI, nº du 15 novembre 1858.

Beaux-arts et voyages, par Charles Lenormant, précédés d'un lettre de M. Guizot. Paris, 1861; 2 vol. in-8.

Le tome 1er contient : Introduction; Notice sur M. Lenormant; du beau; de l'art chrétien; Benvenuto Cellini et ses Mémoires; l'école française en 1835; Pierre Guérin; Léopold Robert; Orsel et Overbeck; Isabey; les Johannot; Paul Delaroche; Ary Scheffer; M. Ingres; chapelle de l'Eucharistie à Notre-Dame-de-Lorette; le fronton de la Madeleine; le comte Turpin de Crissé; l'archéologie, son objet et ses conditions; les Catacombes de Rome en 1858.

Le tome II contient : Voyage en Hollande; la Suisse saxonne; notes d'un voyage en Provence; voyage en Égypte; premier voyage en Grèce; deuxième voyage en Grèce; troisième voyage en Grèce; discours de M. Rhangabé.

Voir dans la *Gazette des Beaux-Arts,* tome X, pages 56-58, un article de M. Charles Blanc sur ces deux volumes.

Coup d'œil sur la situation des beaux-arts en Belgique, à propos de l'Exposition générale de 1860, par L. Alvin, membre de l'Académie. Bruxelles, 1861; in-8 de 88 pages.

Les artistes de la ville et de la cathédrale de Bourges, par le baron de Girardot. Nantes, 1861; in-folio de 64 pages avec 6 lithographies.

Texte lithographié.

Annuaire des artistes et des amateurs pour 1861, publié par M. Paul Lacroix, avec la collaboration de MM. E. Bellier de La Chavignerie; A. Bonnardot; Willem Burger; G. Bruner; Paul Chéron; de Chennevières; Horsin-Déon; Léon de Laborde; P. Mérimée; A. de Montaiglon. 2e année. Paris, 1861; in-8 de 404 pages avec des gravures sur bois.

La première année a été annoncée dans la *Gazette des Beaux-Arts,* tome VI, page 375; voir aussi, dans le même volume, les pages 318-320.

Société libre des beaux-arts. Année 1860. Paris, 1861; in-8 de 44 pages.

Fait suite aux *Annales de la Société libre des Beaux-Arts*, Paris, 1830-1853, 18 volumes in-8; contient, entre autres choses : Notice sur Jean-Jacques Champin, paysagiste, né à Sceaux en 1796, mort le 25 février 1860, par M. Moultat.

Studj storici e archeologici sulle arti del Disegno, da Roberto d'Azeglio. Vol. 1. Firenze, 1861; in-12.

II. — OUVRAGES DIDACTIQUES

Dessin — Perspective Architecture, etc.

Beaux-arts. Cours public fait à l'Association polytechnique pour les élèves des écoles et pour les ouvriers. Dix leçons données à l'amphithéâtre de l'École de médecine sur le dessin appliqué aux arts et à l'industrie, comprenant la géométrie, la perspective, l'architecture, la peinture et la sculpture, par Antoine Etex, sculpteur, architecte et peintre; sténographiées par M. Montcourt. Paris, 1861; in-8 de 276 pages.

Premiers éléments du dessin linéaire, comprenant : Les notions les plus importantes sur la géométrie, l'architecture, l'ornementation, la mécanique, la topographie et le lavis, et orné de nombreuses figures explicatives... par F. Julien, professeur de dessin. Wassy et Paris, 1861; in-8 de 48 pages.

Premiers principes de dessin linéaire au crayon et à la plume..., par A. Le Béalle. 10e édit. 1re partie : Dessin géométrique, lignes, surfaces solides. — 6e édition. 2e partie : Architecture, ornement, lavis des cartes et plans. Paris, 1861; in-8 de 89 pages.

Cours théorique et pratique de dessin linéaire, contenant..., par A. Le Béalle, maître des travaux graphiques au collége Rollin et à Sainte-Barbe. Cours élémentaire. 2e partie : Études des lignes droites, menuiserie, constructions. — 3e partie : Étude des lignes courbes, serrurerie, constructions. Paris, 1861; in-4 de 8 pages, avec 32 planches. — 4e partie : Études des surfaces, charpentes, coupes, élévations. — 5e partie : Étude des solides, modèles de constructions. Paris, 1861; in-4 de 16 pages, avec 62 planches. — Cours supérieurs. 2e partie : Architecture, perspective. — 3e partie : Ornements, Figures.— 5e partie : Tracé des cartes. Paris, 1861; 3 cahiers in-4 de 24 pages, avec 41 planches.

Voir *Gazette des Beaux-Arts,* tome VI, page 376, et tome VIII, page 375.

Cours de dessin industriel. 1re partie : Géométrie graphique, choix d'exercices..., par G. Bardin. Paris, 1861; in-folio de 10 planches, contenant 110 exercices dont l'application immédiate se rencontre dans les arts et le dessin industriel.

Cours de construction, par A. Demanet, lieutenant-colonel du génie (belge). 2e édition, entièrement refondue et considérablement augmentée. 1er volume. 1re section. Paris, 1861; grand in-8 de 324 pages.

L'ouvrage formera 2 forts volumes d'environ 800 pages, avec un atlas in-folio de 60 planches gravées.

La première édition, un volume grand in-8, avec atlas in-4 de 28 planches, a été publiée à Bruxelles en 1847.

Traité d'architecture et de mécanique à l'usage des élèves du pensionnat de M. Estenne, à Saint-Laurent-lez-Arras. Arras, 1860; in-8 de 48 pages.

Constructions en fer. Nouveau cours pratique et économique sur les constructions en fer en général..., par A.-L. Mongé, constructeur. Saint-Denis et Paris, 1861; in-4 de 60 pages, avec 12 planches.

Croquis et perspective, ou Études élémentaires graduées, par Armand Cassagne. 1re livraison. Paris, 1861; in-folio de 3 feuilles.

Chaque livraison, lithographiée à deux teintes, est composée de 3 feuilles in-folio.

La Perspective du paysagiste, par Armand Cassagne. Paris, 1861; in-folio de 20 planches lithographiées, avec texte explicatif pour chaque planche.

Manuel complet et simplifié de la peinture à l'huile, suivi du Traité de la restauration des tableaux, par F. Goupil, professeur de dessin. Lagny et Paris, 1860; in-8 de 63 pag.

Bibliothèque artistique.

Nouveau traité tout pratique de lavis et de peinture à l'aquarelle avec des *fac-simile* d'après les dessins originaux de MM. Charlet, Aug. Delacroix, Hubert, Lepoitevin, etc., par A. Barbier, peintre, et mademoiselle Victoire Barbier. Paris, 1860; in-4 de 35 pag. à deux colonnes.

Voir l'article suivant.

Le Maître d'aquarelle. Traité pratique de lavis et de peinture à l'aquarelle, avec des *fac-simile*..., par A. Barbier, peintre, et mademoiselle Victoire Barbier, ex-professeur à l'institution des sourds-muets. Paris, 1861; in-8 de 88 pages, avec 15 planches de modèles *fac-simile* d'aquarelles et sépia, d'après Charlet, A. Delacroix, Hubert, etc., plus une planche coloriée figurant la palette.

Tous les modèles se vendent séparément.

III. — ARCHITECTURE

Étude et comparaison de quelques chapiteaux antiques, au double point de vue de l'architecture et de l'archéologie, par M. Aurès, ingénieur en chef des ponts et chaussées. Nîmes, 1861; in-4 de 82 pages, avec 3 pl.

Extrait des *Mémoires de l'Académie du Gard*, année 1860.

De l'an mil et de son influence prétendue sur l'architecture religieuse, par M. l'abbé Auber, chanoine de l'église de Poitiers, historiographe du diocèse. Arras et Paris, 1861; in-8 de 13 pages.

Lettre pastorale de Sa Grandeur monseigneur l'archevêque de Rouen, primat de Normandie, au clergé de son diocèse, pour la conservation des monuments religieux. Rouen, 1861; in-4 de 3 pages.

Signé : Henri (Bonnechose), archevêque de Rouen, et suivi d'une ordonnance qui nomme M. l'abbé Cochet inspecteur des monuments religieux du diocèse.

De l'influence de la liturgie catholique sur l'architecture et les arts qui en dépendent, principalement dans le diocèse de Lyon. Lyon, 1861; in-8 de 56 pages.

L'auteur est M. Morel de Voleine. Il n'y a pas de titre, et on lit en note, au bas de la première page : « Cette esquisse rapide... n'est, pour ainsi dire, qu'un programme fourni aux personnes qui font autorité dans ces matières. C'est une suite des aperçus que nous avons publiés, en 1856, dans la *Revue du Lyonnais*, et qui ont paru, en 1858 et en 1860, dans *la Maîtrise*. »

L'architecture française et les arts qui s'y rattachent, considérés en province, au moyen âge et dans les temps modernes, par Pierre Benard, architecte. Saint-Quentin, 1860; in-8 de 27 pages.

Extrait des *Annales de la Société académique de Saint-Quentin*. Décembre 1859.

Cathédrale de Bayeux. Reprise en sous-œuvre de la tour centrale, par MM. H. de Dion et L. Lasvignes, ingénieurs civils, sous la direction de M. E. Flachat. Paris, 1861; in-4 de 104 pages, avec 25 planches et des bois dans le texte.

Description du château de Coucy, par M. Viollet-le-Duc, architecte du gouvernement. Paris, 1861; in-8 de 24 pages, avec 6 pl.

Description des monuments de Delhi en 1852, d'après le texte hindoustani de Saïgid Ahmad Khan, par M. Garcin de Tassy, membre de l'Institut. Paris, Imp. impériale, 1861; in-8 de 198 pages,

Extrait du *Journal asiatique*, n° 6 de l'année 1860.

L'Antichissima Chieza abaziale di San Matteo di Genova, descritta ed illustrata da Jacopo Doria. Genova, 1861; grand in-8 con litografia.

Église paroissiale de Longué, dite Notre-Dame-de-la-Légion-d'honneur, par M. l'abbé J.-J. Bourrassé. Tours, 1861; in-8 de 16 pages, avec une gravure.

A l'occasion du nouveau palais de la Bourse de Lyon, par Paul Saint-Olive. Lyon, 1861; in-8 de 30 pages.

Compte rendu des travaux de la Société académique d'architecture de Lyon durant les années 1860-1861, lu dans la séance du 6 mars 1861, par M. Clair Tisseur, secrétaire. Lyon, 1861; grand in-8 de 15 pages.

Papier vergé.

Les Fontaines de Marseille, par M. de Régis de La Colombière. Marseille, 1860; in-8 de 58 p.

Tiré à 100 exemplaires.

Revue monumentale à Nancy. Nouvelle Académie, par F. Najotte. Nancy, 1861; in-8 de 23 pages.

De l'emplacement de la nouvelle église paroissiale de la Ville-Vieille et du type architectonique qui devrait obtenir la préférence à Nancy. Nancy, 1861; in-8 de 39 pages.

Signé : Léon Mougenot.

Église Sainte-Perpétue à Nîmes. Travaux d'art : sculpture, statuaire, cartons et dessins de verrières, exécutés pour ce monument par Joseph Felon, statuaire et peintre d'histoire. Paris, 1861; in-folio de 8 pages.

Notice historique sur l'église Sainte-Perpétue, signée : Alfred Michiels, pages 2-5; carton des verrières, signé : Jules Canonges, pages 6-7; sculptures de la façade, signé : Joseph Felon, pages 7-8.

L'Architecture privée au XIXe siècle, sous Napoléon III. Nouvelles maisons de Paris et des environs. Plans, élévations, coupes, détails de construction, de décoration et d'aménagement, par M. César Daly, architecte du gouvernement, etc. 1re livraison. Paris, 1860; in-folio de 4 planches gravées.

L'ouvrage formera 2 volumes in-folio, composés de gravures sur acier, de chromolithographies et d'un texte illustré par des gravures sur bois. Chaque volume se composera d'environ 25 livraisons.

Description du château de Pierrefonds, par M. Viollet-le-Duc, architecte du gouvernement. 2e édition, complétement refondue. Paris, 1861; in-8 de 32 pages avec 8 planches.

La première édition est de Paris, 1857; in-8 de 23 pages avec 5 planches.

Mémoire historique sur Plantières et Queuleu, commune rurale du 2e canton de Metz, accompagné des plans de l'église en construction, par M. F.-M. Chabert. Metz, 1861; in-4 de 39 pages avec 2 planches.

Un mot sur le projet d'embellissement et d'amélioration de la ville de Poitiers, par Émile de Cougny. 2e édition. Poitiers, 1860; in-8 de 19 pages avec un plan.

Études sur la coupole du Panthéon de Rome, par Antoine Rondelet, architecte. Paris, 1861; in-4 de 12 pages, avec 3 planches.

Réponse aux critiques faites par M. Paul Lacroix, de deux Notices sur le château de Sarcus, publiées par la Société académique du département de l'Oise, par M. Houbigant, à Nogent-les-Vierges. Paris, 1860; in-8 de 30 pages.

Les critiques, de M. Paul Lacroix, ont paru dans la *Revue des Sociétés savantes de province*, numéro d'octobre 1860.

M. Houbigant est un ancien parfumeur qui, ayant acheté des fragments du château de Sarcus, a consacré tous ses loisirs à l'histoire de ce château. On a de lui : *Notice sur le portique dit de Sarcus, existant à Nogent-les-Vierges et faisant partie de l'habitation de M. Houbigant, portique élevé au moyen de quelques débris de l'ancien château de Sarcus, abattu en* 1833. Beauvais, 1858, grand in-8 de 54 pages et 2 feuillets, avec 13 lithographies; — *Notice sur le château de Sarcus, tel qu'il devait être en* 1550. Beauvais, 1859, in-8 de 62 pages, avec 27 lithographies. Ces deux Notices sont extraites des *Mémoires de la Société académique, etc., du département de l'Oise,* tomes III et IV.

M. le comte Amédée de Sarcus a publié de son côté, en 1832, une lithographie de M. Renoux, représentant l'état du château de Sarcus avant sa complète destruction en 1833; — *Notes sur Sarcus,* Paris, sans date (1854), in-8 de 54 pages et 1 feuillet d'errata; — *Sarcus,* Paris, 1858, grand in-8 et grand in-4 de 78 pages; c'est une seconde édition des *Notes sur Sarcus.* Ces deux brochures sont anonymes.

On peut encore consulter sur Sarcus : Cambry, *Statistique du département de l'Oise,* Paris, 1803, 2 vol. in-8, avec un atlas in-folio de 45 planches; — Graves, *Notice archéologique sur le département de l'Oise,* Beauvais, 1839, in-8; — Graves, *Statistique du canton de Grandvilliers (Oise),* Beauvais, 1840, in-8; — Taylor, etc., *Voyage pittoresque dans l'ancienne France,* Picardie, tome III. Paris, 1845, grand in-folio.

Études sur l'église paroissiale de Schlestadt, par A. Dorlan. Schlestadt, 1860; in-4 de 12 pages à 2 colonnes.

Le château de Vaux en Yvré-l'Évêque. Le Mans, 1861; in-8 de 30 pages.

Versailles et Trianon. Palais et jardins. 6e édition. Paris, 1861; in-8 de 46 pages, avec vignettes.

Des modifications à introduire dans les salles de spectacle au double point de vue de l'hygiène, des artistes et de l'éclairage de la scène, par M. Bonnafont, médecin principal à l'école d'état-major. Paris, 1861; in-8 de 13 pages.

Extrait de la *Revue britannique,* février 1861.

Projet d'un théâtre d'Opéra définitif pour la ville de Paris, suivant le programme publié dans le *Moniteur* du 30 décembre 1860, par A.-L. Lusson, ancien architecte des travaux publics et ancien commissaire voyer de 1re classe de la ville de Paris. Paris, 1861; grand in-4 de 16 pages.

Mémoires pour le concours de l'Opéra. Janvier 1861. (Nos plans portent, pour ordre de réception au concours, le numéro 131.) Paris, 1861; in-4 de 11 pages.

Aux membres de la presse parisienne. Paris, 1861; in-8 de 2 pages.

Signé : Les auteurs du projet n° 131.—Concours pour la salle de l'Opéra.

Critique consciencieuse et raisonnée sur le concours ouvert pour l'édification du nouveau théâtre de l'Opéra, projets qu'il a fait naître, et compte rendu des journaux; par un membre du jury... public. Paris, 1861; in-8 de 23 pages.

On trouvera dans la *Gazette des Beaux-Arts*, tome IX, pages 247-255, un article de M. Alfred Darcel sur ce concours.

Des concours pour les monuments publics dans le passé, le présent et l'avenir, par M. César Daly, architecte du gouvernement. Paris, 1861; grand in-8 de VI et 61 pages.

IV. — SCULPTURE

Dædalus; or the causes and principles of the excellence of Greek sculpture, by Edwards Falkener, membre of the Academy of Bologna, and of the archæological Institutes of Rome and Berlin. London, 1860; grand in-8 de XXIII et 322 pages, avec 8 photographies, 7 lithographies, et des gravures sur bois dans le texte.

La Minerve du Parthénon, par François Lenormant. Paris, 1861; in-8 de 66 pages avec figures dans le texte.

Extrait de la *Gazette des Beaux-Arts*, tome VIII, pages 129-150, 203-227 et 278-294.

Statuette gauloise en argile, par E. Tudot. Limoges, 1861; in-8 de 19 pages avec figures dans le texte.

Congrès scientifique de France. 26e session, tenue à Limoges.

Voir *Gazette des Beaux-Arts*, tome VIII, page 376.

Notice historique sur Notre-Dame-de-Bethléem, vulgairement appelée Notre-Dame-Noire (statue byzantine vénérée à Pézenas depuis le XIVe siècle), par l'abbé J. B. Pézenas, 1861; in-16 de IX et 113 pages.

Œuvre de Jean Goujon, gravé au trait d'après ses statues et bas-reliefs, par M. Réveil; accompagné d'un texte explicatif sur chacun des monuments qu'il a embellis de ses sculptures, et précédé d'un Essai sur sa vie et ses ouvrages. Édition classique. Paris, 1861; grand in-8 de VIII et 108 pages avec 91 planches.

Ce sont les planches et les 108 pages de texte de l'édition de 1844; il n'y a de réimprimé que les 8 pages liminaires.

Une statue à Dom Calmet, par M. le curé de Ménil-la-Horgne. Bar-le-Duc, 1861; in-18 de 36 pages, avec 1 portrait.

Signé : E. La Bouille. Annonce d'une souscription pour l'érection d'une statue à dom Calmet, suivie d'une Notice sur la vie et les travaux du savant bénédictin.

Projet d'élever une statue à Daubenton. Rapport fait à la Société impériale zoologique d'acclimatation, dans sa séance du 3 mai 1861, par M. Drouyn de Lhuys. Paris, 1861; in-8 de 12 pages.

Trois bustes à relever et une statue à élever à Marseille, par Édouard Gruet. Marseille, 1860; grand in-16 de 24 pages.

Les trois bustes sont ceux d'Homère, de P. Puget et de Villeneuve, ancien préfet des Bouches-du-Rhône; la statue est celle de Mont-Richer, ingénieur du canal de Marseille et de l'aqueduc du pont de Roquefavour.

Visites faites dans des ateliers de sculpture et autres industries, tant à Rome qu'à Florence, en 1841, par M. Lejeune, chef d'escadron d'état-major en retraite. Paris, 1861; in-8 de 19 pages.

Adrien Roselat. Notre-Dame-de-France, statue colossale fondue avec les canons pris à Sébastopol, et érigée sur le rocher Corneille, au Puy. Le Puy, Paris, Clermont-Ferrand, Lyon, Nîmes, 1860; in-18 de 191 pages avec 3 gravures sur bois.

La statue, en fonte de fer, est de M. Bonnassieux, et a 16 mètres de hauteur; l'enfant a près de 7 mètres; elle pèse un peu plus de 80,000 kilos et est formée de 100 grandes pièces reliées entre elles par de fort boulons. L'intérieur renferme un escalier en fonte à 3 étages de 74 marches; chaque étage est éclairé par 4 petites fenêtres qui s'ouvrent et se ferment à volonté.

Voir *Gazette des Beaux-Arts*, tome VIII, pages 376-377.

A manual of monumental brasses, comprising an Introduction to the study of these memorials, and a List of those remaining in the British Isles, by Rev. Herbert Haines. London, 1861; 2 vol. in-8.

Notice sur la galvanoplastie, par Bontade, ingénieur-opticien. Lyon, 1861; in-8 de 16 pages, sans titre.

Il est question, dans cet opuscule, des applications de la galvanoplastie à la sculpture.

V. — PEINTURE

Musées. — Expositions

De la peinture religieuse à l'extérieur des églises, à propos de l'enlèvement de la décoration extérieure du porche de Saint-Vincent-de-Paul, par J. Jollivet, peintre d'histoire. Paris, 1861; in-8 de 125 pages.

Voir *Gazette des Beaux-Arts*, tome X, page 256.

Les peintures murales dans les églises du Laon-

nois, par Édouard Fleury. Laon, 1861; in-8 de 43 pages, avec 3 planches.

Extrait du *Bulletin de la Société académique de Laon*, tome X.

Peintures de Saint-Macaire...

Voir à l'ARCHÉOLOGIE : Saint-Macaire et ses monuments...

Les émaux de Petitot du Musée impérial du Louvre. Portraits de personnages historiques et de femmes célèbres du siècle de Louis XIV. 1re et 2e livraisons. Paris, 1861; in-4 de 24 pages avec 2 portraits.

On annonce 60 livraisons contenant chacune un portrait gravé au burin d'après l'émail original de Petitot, et une Étude littéraire, historique et biographique inédite. Il doit paraître une livraison par semaine. Il sera tiré 100 exemplaires avant la lettre.

Les émaux d'Allemagne et les émaux limousins, par MM. de Quast et F. de Verneilh. Caen et Paris, 1860; in-8 de 48 pages.

Extrait du *Bulletin monumental*.

Voir *Gazette des Beaux-Arts*, tome IX, pages 184-186, et plus loin, à la BIOGRAPHIE : Les Pénicaud...

La peinture sur verre au XVIe siècle et à notre époque. Recherches sur les anciens procédés, par L. Charles. Le Mans, 1860; in-8 de 56 pages.

Extrait du *Bulletin de la Société d'agriculture, sciences et arts, de la Sarthe*.

Voir dans la *Gazette des Beaux-Arts*, tome IX, pages 129-142, un article de M. Ferdinand de Lasteyrie sur la peinture sur verre; et aussi tome X, page 64.

De l'avenir financier des expositions nationales des beaux-arts sous le règne de Napoléon III, par J. Maret-Leriche. Paris, 1861; grand in-16 de XXVIII et 66 pages.

Explication des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, lithographie des artistes vivants, exposés au palais des Champs-Élysées le 1er mai 1861. (Catalogue officiel.) Paris, 1861; in-12 de XXVIII et 556 pages.

Peinture, nos 1-3146; sculpture, nos 3147-3661; gravure, nos 3662-3898; lithographie, nos 3899-3982; architecture, 3983-4097.

Les pages 534-556 sont consacrées aux travaux de peinture et de sculpture exécutés dans les monuments publics depuis le précédent Salon. C'est la quatre-vingtième exposition des artistes vivants, en comptant l'exposition de 1673 comme la première.

La *Gazette des Beaux-Arts* donnera, à la fin de son XIIe volume, la bibliographie du Salon de 1861.

Société des amis des arts. Exposition de 1861. Tirage le 29 avril. Paris, 1861; in-8 de 15 pages.

Vingt numéros. A la fin, un Catalogue des gravures publiées par la Société des amis des arts depuis l'année 1817.

Les Musées de province, par M. le comte L. Clément de Ris, attaché à la Conservation des Musées impériaux. Tome II. Paris, 1861; in-8 de 422 pages.

Le premier volume a été annoncé dans la *Gazette des Beaux-Arts*, tome IV, page 371. Voir aussi tome V, pages 316-318.

Le Salon de 1860 à Bruxelles, par Max Sulzberger. Bruxelles, 1861; grand in-8 de 48 pages, avec 4 photographies par J. Maes.

Voir dans la *Gazette des Beaux-Arts*, tome IX, pages 243-245, un article de M. W. Bürger sur cet opuscule.

Exposition générale des beaux-arts à Bruxelles. Le Salon de 1860 par M. Max Sulzberger. Bruxelles, 1861; grand in-8 de 48 pages avec 4 photographies.

Ne diffère du précédent que par le titre.

Société des beaux-arts de Caen. Exposition artistique à Caen, pour les cinq départements de la Normandie, du 20 juillet au 10 août 1861. Caen, 1861; in-8 de 7 pages.

Programme de l'exposition. L'article 1er porte : « Une exposition artistique, à laquelle seront « admises les œuvres des artistes nés ou domi- « ciliés dans les cinq départements qui compo- « sent l'ancienne Normandie (Seine-Inférieure, « Eure, Calvados, Orne et Manche), sera ou- « verte à Caen, le 20 juillet 1861, sous les aus- « pices et par les soins de la *Société des Beaux-* « *Arts*, et fermée le 10 août suivant. »

Catalogue du Musée fondé et administré par la Société historique et archéologique de Langres, par M. H. Brocard, conservateur du Musée. Langres, 1861; in-8 de 102 pages.

L'Exposition de la Société des amis des arts du département de la Loire, par M. Ph. Burty. Paris, 1861; grand in-8 de 15 pages.

Extrait de la *Gazette des Beaux-Arts*, tome VIII, pages 342-353.

Livre explicatif des ouvrages de peinture, sculpture, dessin, gravure, etc., admis à l'exposition de la Société des amis des arts de Lyon, fondée en 1836. 1861. 25e exposition. Lyon, 1861; in-16 de XXI et 104 pages.

598 numéros.

Voir dans la *Gazette des Beaux-Arts*, tome IX, pages 321-334, un article de M. Paul Mantz sur cette exposition.

Le château Borély illustré, rêverie artistique et scientifique en 1860, par M. Barthélemy-Lapommeraye. Académie des sciences; séance publique du 5 août 1860. Marseille, 1860; in-8 de 14 pages.

Ce discours a été inséré dans la *Revue de Marseille*.

Voir dans la *Gazette des Beaux-Arts*, tome VI, pages 155-167, un article de M. Léon Lagrange sur le musée du château Borély.

Le Salon marseillais de 1860, par E. Parrocel. Marseille, 1860; in-16 de 118 pages.

Voir *Gazette des Beaux-Arts*, tome IX, pages 126-127.

Salon marseillais de 1860, par M. Marius

Chaumelin, rédacteur en chef de la *Tribune artistique et littéraire du Midi.* Marseille, 1860 ; in-8 de 52 pages.

Ville de Nantes. Exposition nationale de 1861. Œuvres d'art. Programme spécial. Nantes, 1860; in-18 de 16 pages.

Essai sur l'exposition de peinture en 1860 au Musée de Nîmes, par Ulysse Donzel. Nîmes, 1860; in-12 de 58 pages.

Rapport sur l'exposition de peinture de la ville de Nîmes, présenté à la commission des beaux-arts par M. Ernest Roussel, secrétaire-rapporteur de la sous-commission. Nîmes, 1860; in-8 de 33 pages.

Notice sur le Musée de Soissons, par MM. Ad. Watelet et Leroux, de la Société historique de Soissons. Soissons, 1860; in-12 de 56 pages et 1 page d'errata.

Cette Notice est divisée en quatre parties : beaux-arts; archéologie et histoire; sciences naturelles; industrie; elle doit être suivie d'un catalogue méthodique.

Association rhénane des amis des arts. Appel aux artistes pour l'exposition de 1861. Strasbourg, 1861 ; in-4 de 3 pages.

Signé : *le président,* Blanck ; *le secrétaire,* L. Havard.

Voir, sur les Sociétés des amis des arts en France, les articles de M. Léon Lagrange, publiés par la *Gazette des Beaux-Arts,* tome IX, pages 291-301 ; tome X, pages 29-47, 102-117, 158-168 et 227-242.

Nouveau Guide du Musée de Versailles. Description exacte par galeries, salles et numéros, jusques et y compris la salle de 1792, portant le numéro 145. Versailles, 1861 ; in-18 de VIII et 136 pages.

Ce guide n'a rien d'officiel. La *Gazette des Beaux-Arts* a donné, tome VIII, page 377, la bibliographie du Catalogue de M. Eudore Soulier, conservateur du Musée de Versailles.

Explication du panorama représentant la bataille et la prise de Sébastopol, par le colonel Ch. Langlois. Paris, 1861; in-8 de 38 pages avec 1 plan.

Hand-Book of Painting; the Italian schools. London, 1861 ; 2 vol. in-8 ornés de 150 spécimens des œuvres des anciens maîtres, gravés au trait et sur bois par G. Scharf.

Hand-Book of Painting; the German, Flemish, Dutch, Spanish and French schools. London, 1861; 2 vol. in-8, ornés d'un grand nombre de spécimens de tableaux des anciens maîtres, gravés au trait et sur bois, par G. Scharf.

VI. — GRAVURE

Histoire de la gravure en France, par Georges Duplessis. Paris, 1861; in-8 de VIII et 408 pages.

Ouvrage couronné par l'Institut de France (Académie des beaux-arts).

L'Hémicycle de Paul Delaroche, gravé par Henriquel Dupont, par Charles Blanc. Paris, 1861; grand in-8 de 8 pages.

Extrait de la *Gazette des Beaux-Arts,* tome VIII, pages 354-361.

Observations sur l'introduction au Catalogue d'estampes de M. D. G. de A*** (Arozarena). Curiosité littéraire et artistique, par A. Rochoux. Paris, 1861 ; in-8 de 14 pages.

Collection Parguez. Œuvres complets de Géricault, Charlet et H. Vernet. Paris, 1861 ; in-8 de XVI et 87 pages.

Ce Catalogue de vente, qui, en sus des trois œuvres complets, contient de curieuses lithographies d'artistes et d'amateurs, est précédé d'une préface historique sur la lithographie, signée : Ph. Burty.

Voir *Gazette des Beaux-Arts,* tome X, pages 243-249, un compte rendu de la vente Parguez.

Introduction à un Catalogue de dessins et gravures sur le département de l'Aisne, par Édouard Fleury. Laon, 1860 ; grand in-12 de 23 pages.

Extrait du Xe volume des *Annales de la Société archéologique de Laon,* année 1859.

La vallée d'Aoste, par Édouard Aubert, membre de la Société académique du duché d'Aoste. Paris, 1861 ; in-4 de 288 pages, avec 40 planches et des vignettes dans le texte.

Cet ouvrage est orné de 33 vues de sites et monuments gravées sur acier ; de 60 vues gravées sur bois, intercalées dans le texte ; de 57 sujets d'archéologie, gravés sur bois, intercalés dans le texte; de 40 écussons d'armoiries et de 9 mosaïques de la cathédrale d'Aoste, imprimés en chromolithographie ; le tout d'après les dessins de l'auteur.

L'Inferno di Dante Alighieri, colle figure di G. Doré. Paris, 1861 ; grand in-4 de IV et 184 pages avec 75 gravures sur bois.

Titre rouge et noir.

Imagerie nouvelle d'Épinal. Épinal, 1861 ; in-4 de 2 pages.

Signé : Ch. Pinot.

VII. — ARCHÉOLOGIE

Antiquité — Moyen Age — Renaissance
Temps modernes
Monographies provinciales
Céramique
Mobilier — Tapisseries
Costumes — Livres, etc.

Examen critique du déchiffrement des inscriptions cunéiformes assyriennes. Expédition scientifique en Mésopotamie, par Jules Oppert. Paris, 1858, in-4, imprimerie impé-

riale : par Charles Schœbel. Paris, 1861; in-8 de IV et 47 pages.

Extrait de la *Revue orientale et américaine.*

Egyptian Chronicles, with a Harmony of sacred and Egyptian chronology, and an Appendix of Babylonian and Assyrian antiquities, by William Palmer. London, 1861; 2 vol. in-8.

Lettre à M. Cailliaud, associé de la Société des Antiquaires de France, sur un ostracon égyptien, par M. Théodule Devéria, membre de la même Société. Paris, 1861; in-8 de 21 pages.

Extrait du tome XXV des *Mémoires de la Société des Antiquaires de France.*

L'inscription tracée sur le fragment de poterie est le reçu d'une redevance, établie sous forme de dîme, sur la pêche.

Notice sommaire des monuments égyptiens exposés dans les galeries du Musée du Louvre, par le vicomte Emmanuel de Rougé, membre de l'Institut. 2e édition. Paris, 1860; in-12 de 131 pages.

Ou plutôt : 3e édition. La 1re est de 1849, in-12, de XIII et 94 pages, et la 2e de 1852, grand in-12 de 131 pages: la Notice annoncée ici peut n'être qu'un tirage de cette dernière.

Recherches sur la topographie de Tyr, par P.-A. Poulain de Bossay. Paris, 1861; in-8 de 61 pages avec 1 carte.

Extrait du *Bulletin de la Société de géographie,* février 1861.

Carthago and her remains : being an Account of the excavations and researches on the site of the Phœnician Metropolis in Africa and other adjacent places, by Dr N. Davis. Conducted under the auspices of Her Majesty's Government. London, 1861; in-8 de 640 pages.

De l'archéologie de l'Asie Mineure et des récentes explorations, par M. Ernest Vinet. Paris, 1861; in-8 de 27 pages.

Extrait de la *Revue nationale.*

Pompejanarum antiquitatum historia, quam ex codicibus Mss. et a schedis diurnisque R. Alcubierre, C. Weber, M. Cixia, L. Corcoles, I. Perez-Condé, F. et P. La Vega, R. Amicone, A. Ribav, M. Arditi, N. d'Appuzzo et cæteror., quæ in publicis aut privatis bibliothecis servantur; nunc primum collegit indicibusque instruxit Jos. Fiorelli, ordini academ. Herculanensi addictus. Volumen primum, complectens annos effusionum M DCC XLVIII — M DCCC XVIII. Neapoli, 1861; in-8 di pag. 785, con 6 tavole.

Étude sur la valeur du stade, de la coudée et de quelques autres mesures anciennes, par Émile Couchotte. Metz, 1860; in-8 de 40 pages, avec figure.

Extrait des *Mémoires de l'Académie impériale de Metz;* année 1859-1860.

La flotte de César, études sur la marine antique, par Auguste Jal, historiographe de la marine, etc. Paris, 1861; grand in-18 de 430 pages, avec gravures dans le texte.

Iscrizioni etrusche ed estrusco-latine su monumenti che si conservano nell' I. R. Galleria degli Uffizzi di Firenze, edite a *facsimile,* con tavole litografiche, aggiunte due tavole con rapprezentanze figurate per cura del conte Gian Carlo Conestabile, prof. di archeologia nell' università di Peruggia, etc. Firenze, 1858; in-4 de CVIII et 300 pages, avec 74 lithographies.

Note sur les cachets d'oculistes romains, à l'occasion d'un de ces monuments trouvé à Mandeure, en janvier 1860, par M. Wetzel, architecte. Montbéliard, 1860; in-8 de 15 pag.

Extrait des *Mémoires de la Société d'émulation de Montbéliard.*

Antique Gems : their origin, uses, and value as interpreters of ancient history, and as illustrations of ancient Art, with hints to Gem Collectors, by Rev. C. W. King. London, 1861; in-8 de 550 pages.

Le camp romain de Vermand (Aisne), par M. Ch. Gomart. Valenciennes, 1861; in-8 de 32 pages.

Extrait des *Archives historiques et littéraires du Nord de la France et du Midi de la Belgique,* publiées par A. Dinaux. XVIIIe volume, 3e série, tome VI (1860).

Sépultures antiques découvertes dans les ruines de bains romains à Plasnes, par L. Métayer-Masselin, inspecteur de l'Association normande. Bernay, 1861; in-12 de 7 pages.

Deuxième étude sur les inscriptions des enceintes sacrées gallo-romaines, par E.-H. Protat. Inscription d'Alise. Dijon, 1861; in-4 de 6 pages avec vignettes.

The Museum of classical antiquities, being a series of essays on ancient art, by Ed. Falkener. London, 1860; imperial in-8.

Lettre à M. Reinaud, président de la Société asiatique, etc., concernant un plan archéologique de Hérat, par M. Khanikoff. Paris, impr. impériale, 1860; in-8 de 7 pages avec un plan.

Extrait du *Journal asiatique,* no 7 de 1860.

Mémoires présentés par divers savants à l'Académie des inscriptions et belles-lettres de l'Institut impérial de France. 2e série. Antiquités de la France, tome IV, 1re partie. Paris, impr. impériale, 1861; in-4 de XXII et 486 pages avec 5 planches.

Rapport fait à l'Académie des inscriptions et belles-lettres, au nom de la commission des antiquités de la France, par M. Alfred Maury. Lu dans la séance publique annuelle du 7 décembre 1860. Institut impérial de France. Paris, 1861; in-4 de 41 pages.

Rapport verbal fait au conseil de la Société

française d'archéologie, sur divers monuments et plusieurs publications archéologiques, dans la séance du 25 octobre 1859, par M. de Caumont, directeur de la Société. Caen et Paris, 1861; in-8 de 99 pages avec figures.

Extrait du *Bulletin monumental*, publié à Caen par M. de Caumont.

Histoire de l'hôtel de la préfecture d'Agen, par M. Alph. Payard, préfet du département de Lot-et-Garonne. Agen, 1860; in-8 de 58 pages.

Les embellissements d'Aix et le Cours Saint-Louis il y a deux siècles, par Charles de Ribe. Aix, 1861; in-8 de 19 pages.

Tiré à 309 exemplaires, dont 2 sur papier bleu, 3 sur papier brique et 4 sur papier rose.

Des études archéologiques en Allemagne (M. Gerhard), par M. Ernest Vinet. Paris, 1860; in-8 de 15 pages.

Extrait de la *Revue européenne*.

Curiosités d'Alsace. 1re année, 1re livraison. Colmar, Strasbourg, Paris, 1861; in-8 de VIII et 112 pages, avec 2 planches.

Les *Curiosités d'Alsace* paraissent tous les trois mois; chaque livraison se compose d'environ 6 feuilles d'impression et de 1 ou 2 planches.

Notice sur les objets d'art trouvés dans le diluvium des environs d'Amiens et d'Abbeville, par Ferguson fils. Amiens, 1860; in-8 de 41 pages.

Beauvais et ses monuments pendant l'ère gallo-romaine et sous la domination franque, par M. l'abbé Barraud. Caen et Paris, 1861; in-8 de 79 pages avec figures.

Extrait du *Bulletin monumental*, publié à Caen par M. de Caumont.

Deuxième mémoire sur les fouilles archéologiques du Bernard (Vendée), par M. l'abbé Ferd. Baudry, curé du Bernard. Napoléon-Vendée, 1861; in-8 de 24 pages.

Extrait de l'*Annuaire de la Société d'émulation de la Vendée*. Le premier Mémoire est de 1859; in-8 de 24 pages.

Notice sur un lacrymatoire d'une forme singulière trouvé récemment à Briare, par Ch. Vergnaud-Romagnési, de la Société des antiquaires de France. Orléans, 1861; in-8 de 4 pages.

Notre-Dame-de-Bon-Secours de Compiègne, recherches historiques sur l'origine de cette chapelle et sur le pèlerinage dont elle est le but chaque année, par Edmond Caillet de L'Hervilliers, de la Société des antiquaires de Picardie. Amiens, Compiègne et Paris, 1861; in-8 de VIII et 104 pages.

Tiré à 200 exemplaires.

La croix de Caravaca, par dom F. Renon. Arras et Paris, 1861; in-8 de 8 pages avec figure.

Extrait de la *Revue de l'Art chrétien*.

Caravaca est une ville de l'ancien royaume de Murcie. On peut consulter sur cette croix : Juan de Robles, *Historia del mysterioso Aparecimiento de la SS. Cruz de Carabaca, e milagros obrados por su devocion*. En Madrid, 1615, in-4.

Statistique monumentale et pittoresque du département de la Côte-d'Or, arrondissement de Châtillon-sur-Seine, par E. Nesle. Châtillon, 1861; in-folio de 132 pages.

Voyage d'un touriste dans l'arrondissement de Châtillon-sur-Seine, extrait de la Statistique monumentale, pittoresque et historique de la Côte-d'Or, par E. Nesle. Dijon et Beaune, 1861; in-8 de 460 pages avec 7 planches.

A travers le Dauphiné, voyage pittoresque et artistique, par le baron Achille Raverat. Lyon et Grenoble, 1861; in-8 de 507 pages.

Notes sur la Lorraine allemande. La pierre tombale de Mathias Kilburger (1621), par M. Louis Benoît. Nancy, 1861; in-8 de 6 pages.

Pierre tombale découverte dans l'ancienne chapelle de Landsberg, à Fénétrange (Meurthe).

Inscriptions funéraires et monumentales de la Flandre orientale. Gand, 1861; grand in-4.

26 livraisons ont paru.

Histoire du pont des Arches de Liége. Recherches archéologiques, par Eugène M. O. Dognée. Liége, 1861; in-8 de VI et 144 pages, avec 2 planches.

Essai d'une monographie des armoiries de la ville de Lyon, par L. Charvet, architecte. Lyon, 1860; in-8 de 39 pages.

Tiré à 100 exemplaires non mis en vente.

Recherches archéologiques sur Molain et sur le véritable emplacement de Braine, par M. Prosper Gindre. Poligny, 1861; in-8 de 7 pages.

Les pierres tumulaires de Nîmes. Étude antique par M. Léonce Maurin. Nîmes, 1861; in-8 de 68 pages.

Extrait des *Mémoires de l'Académie du Gard*.

Notice sur les églises de Penol et du Mottier, lecture faite à l'Académie delphinale, dans la séance du 27 avril 1860, par M. de Saint-Andéol. Grenoble, 1861; in-8 de 14 pages.

Extrait du *Bulletin de l'Académie delphinale*. 2e série, tome Ier, page 597.

Histoire de la ville de Reims depuis sa fondation jusqu'à nos jours, illustrée des plans de Reims ancien et moderne, et des vues des principaux de ses monuments. Reims, 1861; in-12 de 180 pages, avec 4 planches et des vignettes.

On trouvera dans ce volume une Description de la grande mosaïque romaine découverte à Reims en 1860, et une *Bibliographie rémoise*, catalogue de toutes les publications qui se rapportent à Reims.

Saint-Gervais de Rouen, église et paroisse, par

Jules Thieury. Dieppe, Paris et Rouen, 1861; in-8 de 189 pages.

Saint-Macaire et ses monuments, par M. Leo Drouyn, membre de l'Institut des provinces. — Peintures de Saint-Macaire, par Ch. Desmoulins, membre de l'Institut des provinces. Caen et Paris, 1861; in-8 de 91 pages avec figures.

Extrait du *Bulletin monumental*, publié à Caen par M. de Caumont.

Notice historique sur Trosly-Loire, contenant une Recherche sur le Trosly des Conciles, et une Dissertation sur le lieu de la bataille des Rameaux en 593, par C.-P.-H. Martin-Marville. Noyon, 1860; in-8 de 106 pages avec un plan.

La tour Baleau à Troyes, par M. J.-P. Finot. Troyes, 1860; in-8 de 8 pages avec une gravure.

Histoire du Velay. Antiquités celtiques et gallo-romaines, études archéologiques, par Francisque Mandet. Tome I. Le Puy, 1860; in-12 de VI et 426 pages.

L'histoire du Velay sera divisée en 5 parties, formant 7 volumes.

Notice sur le tombeau de saint Mamert, instituteur des Rogations, récemment découvert dans l'ancienne église de Saint-Pierre à Vienne, par Alfred de Terrebasse; accompagnée de *fac-simile* par Auguste Allmer. Vienne et Paris, 1861; in-8 de 24 pages avec planches.

Une pierre tombale de l'abbaye de Villeneuve. Olivier de Machecoul (XIIIe siècle), par Stephane de La Nicollière; suivi d'un Rapport sur une pierre tombale mérovingienne du VIIe siècle, de l'abbaye d'Aindre (Loire-Inférieure), par le même. Nantes, 1861; in-8 de 32 pages avec 2 planches.

Extrait du *Bulletin de la Société archéologique de Nantes*. 3e trimestre de 1860.

Palais des Thermes et Musée de Cluny (Souvenirs). Paris, 1860; grand in-18 de 36 pages avec gravures.

Des ornements sacrés, par M. l'abbé Gouvenot. Paris, 1861; in-32 de 124 pages.

Étude sur le retable d'Anchin, par M. l'abbé Dehaisnes, professeur. Arras, 1861; in-8 de 64 pages avec planche.

Titre rouge et noir.

Anchin est un hameau de la commune de Pecquencourt, arrondissement de Douai, département du Nord.

Nouvelle chaire gothique de Saint-Ouen de Rouen. Son ornementation symbolique. Rouen, 1861; in-8 de 14 pages.

Signé : J. B.

Notice descriptive de l'horloge astronomique de l'église cathédrale de Besançon. Besançon, 1861; in-8 de 36 pages avec planches.

Histoire des faïences hispano-moresques à reflets métalliques, par M. J.-C. Davillier. Paris, 1861; in-8 de 52 pages.

Nunc est bibendum. Études et recherches scientifiques et archéologiques sur le culte de Bacchus en Provence au XVIIIe siècle, par le chevalier Apicius a Vindemiis. Toulon, 1860; in-8 de 4 feuillets non chiffrés, 67 pages et 1 feuillet d'errata, avec 3 gravures et une photographie.

Le livre est tiré à 121 exemplaires : la 1re gravure (portrait de l'auteur) à 50, la 2e à 26, la 3e à 24, et la photographie à 24. C'est une étude curieuse sur les sociétés bachiques de la Provence, étude qui rentre dans le cadre de la *Gazette des Beaux-Arts* par ses côtés archéologiques et artistiques.

Histoire de l'ornementation des manuscrits, par M. Ferdinand Denis, conservateur à la bibliothèque Sainte-Geneviève. Lyon et Paris, 1861; in-8 de 142 pages avec gravures dans le texte.

Filigranes de papier du XVe siècle, aux armes des familles Cœur et de Bastard, publiées avec notices, par MM. Hippolyte Boyer, bibliothécaire de Bourges, et Vallet-Viriville. Paris, 1860; in-8 avec des gravures sur bois.

Voir la *Gazette des Beaux-Arts*, tome II, page 222; tome III, page 153; tome IV, page 150, et tome VIII, page 368.

Histoire de la bibliothèque Mazarine depuis sa fondation jusqu'à nos jours, par Alfred Franklin, attaché à la bibliothèque Mazarine. Évreux et Paris, 1860; petit in-8 de IX et 318 pages.

Tiré à 300 exemplaires.

Mémoires d'un bibliophile, par M. Tenant de Latour, ancien bibliothécaire du roi au palais de Compiègne. Lettres sur la bibliographie à madame la comtesse de Ranc... Paris, 1861 [1860]; grand in-18 de 360 pages.

Titre rouge et noir.

Annuaire du bibliophile, du bibliothécaire et de l'archiviste, pour l'année 1861, publié par Louis Lacour. 2e année. Paris, 1861; in-18 de 299 pages.

La 1re année a été annoncée dans la *Gazette des Beaux-Arts*, tome VI, page 380.

VIII. — NUMISMATIQUE

Description historique des monnaies frappées sous l'empire romain, communément appelées médailles impériales, par Henri Cohen. Tome IV. Paris, 1861; grand in-8 de 511 pages avec 20 planches.

Le 1er volume a été annoncé dans la *Gazette des Beaux-Arts*, tome IV, page 371; le 2e, tome VI, page 380, et le 3e, tome VIII, page 381.

L'ouvrage formera 6 volumes.

Essai sur les médailles de Nemausus, par Auguste Pelet. Nimes, 1861; in-8 de 71 pages.

Extrait des *Mémoires de l'Académie du Gard*, année 1860.

Nemausus, fils ou descendant d'Hercule, est le fondateur de Nîmes.

Recherches sur les monnaies des comtes de Namur, par Renier Chalon. Bruxelles, 1861; in-4 de 148 pages avec 22 planches.

Notice sur les monnaies de Noyon, par le docteur Alexandre Colson, président du comité archéologique de Noyon; lue dans la séance solennelle du comité archéologique de Noyon, le 9 novembre 1860. Noyon, 1860; in-8 de 16 pages avec 3 planches.

Collection de monnaies et médailles de l'Amérique du Nord de 1652 à 1858, offerte à la Bibliothèque impériale, tant au nom du gouvernement fédéral et des citoyens des divers États de l'Union américaine, qu'en son propre nom, par Alexandre Wattemare. Catalogue avec notices historiques et biographiques, par M. Alexandre Wattemare. Paris, 1861; grand in-18 de 135 pages.

A description of ancient and modern coins in the cabinet collection at the Mint of the United States. Prepared and arranged under the direction of James Ross Snowdon, director of the Mint. New-York, 1860; 2 vol. in-8.

A description of the medals of Washington, of national and miscellaneous medals, and of other objets of interest in the Museum of the Mint. Illustrated by seventy-nine facsimile engravings. To which are added Biographical Notices of the Director of the Mint, from 1792 to the year 1851; by James Ross Snowden, the Director of the Mint. New-York, 1860; in-4 de 203 pages.

Coins, medals, seals ancient and modern, illustrated and described, with a Sketch of the history of coins and coinage, instructions for young collectors, tables of comparative rarity, price lists of English and American coins, medals and tokens, etc., etc. Edited by W. C. Prime. New-York, 1861; in-8 de 292 pages.

Catalogue des monnaies et médailles formant le cabinet de feu J.-B.-Th. de Jonghe. Bruxelles, 1860; in-8 de XIV et 266 pages, avec 3 planches.

La Notice est signée : L. de Coster et Camille Picqué.

Collection Jean Rousseau. Monnaies féodales françaises, décrites par Benjamin Fillon. Fontenay-Vendée et Paris, 1860; in-8 de XXXVII et 223 pages, avec un frontispice gravé à l'eau-forte, 5 planches lithographiées et des gravures sur bois dans le texte.

Il a été rendu compte de cette vente dans la *Gazette des Beaux-Arts*, tome IX, pages 372-374.

IX. — THÉATRE

Musique

Galerie historique des portraits des comédiens de la troupe de Voltaire, gravés à l'eau-forte, sur des documents authentiques, par Frédéric Hillemacher, avec des détails biographiques inédits, recueillis sur chacun d'eux, par E.-D. de Manne, conservateur-adjoint à la Bibliothèque impériale. Lyon et Paris, 1861; in-8 de IX et 353 pages, avec 41 portraits gravés d'après des originaux du cabinet de M. Soleirol.

Titre rouge et noir; papier vergé. Tiré à 250 exemplaires, dont 18 sur papier de Hollande. Ce titre, peu clair, désigne les comédiens qui ont joué, à Paris, dans les pièces de Voltaire. Il y a, au commencement du volume, un fleuron dont le dessin est emprunté à l'ouvrage qui suit.

Les souvenirs et les regrets du vieil amateur dramatique, ou Lettres d'un oncle à son neveu sur l'ancien Théâtre Français, depuis Bellecour, Lekain...; ouvrage orné de gravures coloriées, représentant en pied, d'après les miniatures originales faites d'après nature de Foëch de Basle et Wisker, ces différents acteurs dans les rôles où ils ont excellé. Paris, 1861; in-8 de VIII et 219 pages avec 44 gravures.

Papier vergé, titre rouge et noir.

Par Antoine-Vincent Arnault. La 1re édition, devenue fort rare, est de Paris, 1829, in-18, avec 16 planches coloriées. A ces planches, qui sont les mêmes dans la réimpression, on a ajouté quelques portraits d'acteurs et d'actrices qui n'ont pas grand rapport avec le texte.

Le théâtre en 1861, à propos des Funérailles de l'honneur, par Arthur Louvet. Paris, 1861; in-8 de 16 pages.

Mémoire sur la liberté des théâtres, par Duveyrier-Mélesville fils. Paris, 1861; in-8 de 15 pages.

Études sur l'art contemporain. Madame A. Ristori, ses représentations aux Italiens et à l'Odéon, par Marc Trapadoux. Paris, 1861; in-8 de 30 pages avec portrait.

Extrait de la *Revue française*.

Histoire complète et méthodique des théâtres de Rouen, depuis leur origine jusqu'à nos jours, par J. E. B. (de Rouen). Tome Ier. Les théâtres à Rouen avant 1776; Théâtre des arts. Rouen, 1860; in-8 de 536 pages.

Voir aussi à l'ARCHITECTURE.

Quelques recherches historiques sur le chant grégorien ainsi que sur le chant et l'ancienne liturgie de l'église de Toul, par un ancien vicaire de la cathédrale de Toul. Nancy, 1861; in-12 de 22 pages.

Note sur la métrique du chant de Sainte-Eulalie, par Paul Meyer, ancien élève de l'école des chartes. Paris, 1861 ; in 8 de 132 pages.

Extrait de la *Bibliothèque de l'école des chartes*. 5e série, tome II.

Mémoire sur quelques airs nationaux qui sont dans la tonalité grégorienne, par M. D. Beaulieu, correspondant de l'Institut. Ce mémoire a été lu à l'Académie des beaux-arts dans sa séance du 12 juin 1858. Niort, 1860; in-8 de 16 pages, avec 8 pages d'airs notés.

Haydn, Mozart, Beethoven; études sur le quatuor, par Eug. Sauzay, professeur au Conservatoire impérial de musique. Paris, 1861; in-8 de 173 pages.

Quatre poëmes d'opéras, traduits en prose française, précédés d'une Lettre sur la musique, par Richard Wagner. Le Vaisseau fantôme. Tannhauser. Lohengrin. Tristan et Iseult. Paris, 1861 [1860]; grand in-18 de 321 pages.

Richard Wagner und das Musik-Drama, ein Charakterbild, von F. Müller. Leipzig, 1860; grand in-8.

Les plaisantins de la musique, par J.-F. Vaudin. Paris, 1861 ; in-8 de 96 pages.

Contre le système Chevé.

L'année musicale, ou revue annuelle des théâtres lyriques et des concerts, des publications littéraires relatives à la musique et des événements remarquables appartenant à l'histoire de l'art musical, par P. Scudo. 2e année. Paris, 1861 ; in-18 de 411 pages.

La 1re année a paru en 1860.

Organographie. Essai sur la facture instrumentale. Art, industrie et commerce, par le comte Ad. de Pontécoulant. Meaux et Paris, 1861 ; 2 vol. in-8.

X. — BIOGRAPHIES D'ARTISTES

Les peintres célèbres, par F. Valentin. 10e édition. Tours, 1861; in-12 de 288 pages avec 4 gravures.

Bibliothèque de la jeunesse chrétienne.

Catalogue de l'œuvre de Jacques-Firmin Beauvarlet, d'Abbeville, précédé d'une Notice sur sa vie et ses ouvrages, par l'abbé Dairaine, aumônier de l'hôpital général. Abbeville, 1860; in-8 de 17 pages.

J.-F. Beauvarlet, graveur, né à Abbeville le 25 de septembre 1731, mort le 7 de décembre 1793.

Un regard en arrière sur ma vie d'ouvrier et d'artiste, par E. Blot, modeleur-statuaire, suivi d'extraits de divers journaux. Boulogne, 1860; in-8 de 17 pages avec portrait.

Éloge de C. Bonnefond, lu à l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Lyon, dans la séance du 13 novembre 1860, par E.-C. Martin d'Aussigny, conservateur des Musées archéologiques de la ville de Lyon. Lyon, 1861 ; in-8 de 24 pages.

Jean-Claude Bonnefond, peintre, né à Lyon vers 1790, mort en 1860.

Le catalogue de son œuvre occupe les pages 23-24.

Notice sur Jean-Jacques Champin, paysagiste.

Voir à l'Histoire : Société libre des Beaux-Arts...

Jean-Antoine Constantin, peintre, sa vie et ses œuvres, par Adolphe Meyer. Marseille, 1860; petit in-4 de 35 pages.

Tiré à 75 exemplaires.

Notice biographique sur Ambroise Cornarmond, membre de l'Académie de Lyon, conservateur des Musées archéologiques de cette ville, etc., lue dans la séance de l'Académie du 24 mai 1859, par M. d'Aigueperse. Lyon, 1860; in-8 de 8 pages.

Le mouvement moderne en peinture. Decamps, par Ernest Chesneau. Paris, 1861 ; in-8 de 31 pages.

Extrait de la *Revue européenne*.

Albert Dürer, sa vie et ses œuvres, par Émile Galichon. École allemande. Paris, 1861 ; in-4 de 89 pages avec 12 gravures.

Papier vergé fort. Tiré à 100 exemplaires ; 50 seulement ont été mis en vente. — Extrait de la *Gazette des Beaux-Arts*, tome VI, pages 193-213 ; tome VII, pages 24-32, 74-96, e tome VIII, pages 5-29.

Notice biographique sur Guibal, sculpteur, par M. Guibal, ancien juge de paix à Nancy. Nancy, 1861 ; in-8 de 12 pages.

Extrait des *Mémoires de l'Académie de Stanislas*.

Notice historique sur Laurent Guyard, sculpteur chaumontais, rédigée par M. Varney, en 1804. Chaumont, 1860; in 8 de 28 pages.

Extrait des *Mémoires de la Société... de la Haute-Marne*, et lu en séance publique en 1804.

William Hogarth. Complet works in a series of one hundred and fifty steel engravings from the original pictures, with introductory Essay by James Hannay and descriptive letter-press by Rev. J. Trusler and E. F. Roberts. London, 1861; in-4.

British artists from Hogarth to Turner ; being a series of biographical sketches, by Walter Thornbury. London, 1861 ; 2 vol. in-8.

Ingres, par Taxile Delord. Paris, 1860; grand in-8 de 16 pages.

Jehan de Paris, varlet de chambre et peintre ordinaire des rois Charles VIII et Louis XII, par J. Renouvier. Précédé d'une Notice biographique sur la vie et les ouvrages et de la bibliographie complète des œuvres de M. Renouvier. Lyon et Paris, 1861 ; in 8 de XVI et 38 pages, avec 2 dessins et des vignettes.

Tiré à 214 exemplaires : 200 papier teinté à l'an-

tique; 10 papier vergé de Hollande; 4 peau de vélin.

La *Gazette des Beaux-Arts* a donné, tome VIII, pages 103-111, une Notice biographique de M. de Montaiglon sur Jules Renouvier, et même volume, pages 251-254, une Bibliographie complète de ses ouvrages et articles de revues ou journaux.

Le peintre Jouvenet. Amiens, 1861; in-8 de 16 pages.

Signé : F.-N. Le Roy.

Complément de : Histoire de Jouvenet, par F.-N. Le Roy; voir *Gazette des Beaux-Arts*, tome VIII, page 382.

J.-C. Kastner, par Henry Lauzac. Paris, 1861; in-8 de 20 pages.

Extrait du 3e volume de la *Galerie historique et critique du dix-neuvième siècle.*

Charles Lenormant, par Édouard Laboulaye, de l'Institut. Paris, 1861; in-8 de 20 pages.

Extrait de la *Revue nationale.*

Voir dans la *Gazette des Beaux-Arts*, tome IV, pages 321-326, un article de M. Henri Delaborde, et aussi tome IX, pages 167-173.

Notice sur le général baron Lejeune, par Lejeune. Pau, 1861; in-8 de 29 feuilles.

Peintre, élève de Valenciennes, dont la Révolution française fit un soldat, sans le faire renoncer à la peinture. Le général Lejeune, né à Strasbourg en 1775, est mort le 27 février 1848, à Toulouse, directeur de l'école des beaux-arts et de l'école industrielle de cette ville.

M. Lepetit et MM. Casimir Oulif père et fils, artistes messins. Notice lue par M. F.-M. Chabert à la séance extraordinaire de l'Académie impériale de Metz, du 3 mai 1860. Metz, 1860; in-8 de 12 pages.

Victor Lepetit est un sculpteur ornemaniste, né à Metz le 21 septembre 1806; les Oulif sont des photographes.

Charles Clément. — Michel-Ange, Léonard de Vinci, Raphaël, avec une étude sur l'art en Italie avant le XVIe siècle et des catalogues raisonnés, historiques et bibliographiques. Collect. Hetzel. Paris, 1861; in-18 de 403 p.

Papier façon vergé; titre noir, rouge et bistre.

Notice sur Pierre Mignard et sa famille, par M. Auguste Huchard, employé à la mairie de Troyes. Paris, 1861; grand in-8 de 15 p.

Extrait de la *Gazette des Beaux-Arts*, tome IX, pages 282-290.

Mozart, par Halévy, membre de l'Institut. Paris, 1861; grand in-8 à deux colonnes de 18 pages.

Extrait de la *Biographie universelle*, t. XXIX.

L'art céramique et Bernard Palissy, par M. Émile Enjubault, conseiller près la Cour impériale de Riom, membre de l'Académie de Clermont. Moulins, 1858; in-8 de 180 p.

Notice biographique sur François Pascalon, architecte, par Henri Feuga. Lyon, 1861; in-12 de 11 pages.

Société académique d'architecture de Lyon.

Notice historique et bibliographique sur Jean Pélerin, chanoine de Toul, et sur son livre *De artificiali perspectiva;* lu à la Société des Antiquaires de France, dans la séance du 9 janvier 1861, par M. Anatole de Montaiglon. Paris, 1861; in-folio de 24 pages avec 2 pl.

Tiré à 136 exemplaires, tant sur papier vergé que sur papier vélin. Il doit y avoir une édition in-8.

Mémoires artistiques de mademoiselle Péan de La Roche-Jagu, écrits par elle-même. Paris, 1861; grand in-18 de 203 pages.

Mademoiselle Péan de La Roche-Jagu est un compositeur de musique.

Les Pénicaud, par Maurice Ardant. Limoges, 1860; in-8 de 32 pages. — Léonard Limosin; in-8 de 20 pages. — Les Limosin; in-8 de 27 pages. — Les Guibert, les Vergnaud; in-8 de 8 pages. — Les Courteys, Court et de Court; in-8 de 41 pages.

Voir la *Gazette des Beaux-Arts*, tome IX, pages 124-126 et pages 184-188.

Mémoire pour servir à l'histoire de Germain Pillon, sculpteur du roi. Paris, aux dépens de l'auteur, 1860; in-8 de 19 pages.

Tirage à part des *Mélanges de littérature et d'histoire recueillis et publiés par la Société des Bibliophiles françois*, 1856, où cette Notice est signée : Baron I. Pichon.

On lit dans une note, au bas des pages 1-2 :
« Dans le cours d'un travail sur les orfévres de « Paris, que j'ai entrepris il y a environ dix « ans et dont je donnerai bientôt, en attendant « mon grand ouvrage, une sorte de résumé « pour mettre le résultat de mes recherches à « l'abri des événements ou de la mort, j'ai « rencontré de précieux renseignements sur le « célèbre Germain Pillon et ses enfants... »

L'art du XVIIIe siècle. — Prudhon; étude par MM. Edmond et Jules de Goncourt. Étude contenant quatre dessins gravés à l'eau-forte. Lyon et Paris, 1861; in-4 de 36 pages, avec 4 planches.

Tiré à 200 exemplaires sur papier vergé. Les planches ont été effacées après le tirage.

Ligier Richier, sculpteur lorrain; études sur sa vie et ses œuvres, par C. A. Dauban. Paris, 1861; in-8 de 3 pages.

Extrait de la *Revue des Sociétés savantes.*

Notice sur Jean-Marie Saint-Ève, graveur, ancien pensionnaire de l'Académie de France à Rome, par J.-J. Bourgeois. Lyon, 1860; in-8 de 18 pages.

Une édition in-4 a été annoncée dans la *Gazette des Beaux-Arts*, tome VIII, page 382.

Victor Vibert, 1799-1860. Lyon, 1861; in-folio de 17 pages.

Papier vergé. Recueil des articles publiés après la mort de Vibert, articles où se trouvent aussi de nombreux renseignements sur Victor Orsel.

XI. — PHOTOGRAPHIE

Le passé, le présent et l'avenir de la photographie, manuel pratique de photographie, par M. Adolphe, photographe. Paris, 1861; in-8 de 47 pages.

L'art du photographe, comprenant les procédés complets sur papier et sur glace, négatifs et positifs, par Henri de La Blanchère, peintre et photographe. 2e édition, revue et augmentée. Coulommiers et Paris, 1861; in-8 de 318 pages.

La 1re édition a été annoncée dans la *Gazette des Beaux-Arts,* tome IV, page 374.

La photographie pour tous, apprise sans maître, par L. Mulot et Casimir Lefebvre, chimistes photographes. 2e édition, revue et corrigée. Lagny et Paris, 1860; in-8 de 62 p.

Bibliothèque artistique.

Photographie. Lettre à M. Arthur Chevalier, ingénieur opticien, concernant un procédé sur collodion sec, aussi rapide que le collodion humide, par G. Roman (de Wesserling). Paris, 1861; in-8 de 16 pages.

Causeries photographiques, par A. Belloc. Versailles et Paris, 1861; in-18 de 129 pages.

L'Œuvre de P.-P. Rubens, gravé au burin par les anciens maîtres flamands et reproduit par la photographie; réuni et publié par C. Mucquardt, avec texte par E. Fétis. Bruxelles, 1861; 2 vol. grand in-folio.

A paru en 20 livraisons.

Catalogue de la quatrième exposition de la Société française de photographie, comprenant les œuvres des photographes français et étrangers, au palais de l'Industrie, pavillon sud-ouest, du 1er mai au 15 juillet 1861. Paris, 1861; in-8 de 50 pages. — 2e édition; in-8 de 50 pages.

XII. — PÉRIODIQUES

Parus pendant le semestre

L'Art musical, journal de musique. 1re année, n° 1, 6 décembre 1860. Paris, 1860; grand in-4 de 8 pages à 2 colonnes.

Paraît tous les jeudis. Les abonnés reçoivent tous les quinze jours un morceau de chant ou de piano.

L'Art pour tous, encyclopédie de l'art industriel et décoratif, paraissant le 15 et le 30 de chaque mois. M. Émile Reiber, architecte, directeur-fondateur. N° 1, 15 janvier 1861. Paris, 1861; petit in-folio de 4 pages à 2 colonnes.

Il y a des exemplaires sur papier vergé.

Le Cabinet de l'amateur, par M. Eugène Piot. Nouvelle série. N° 1, mars 1861. Paris, 1861; in-4 de 4 et 16 pages.

Mensuel. L'ancienne collection du *Cabinet de l'Amateur et de l'Antiquaire,* 1842-1846, se compose de 4 volumes grand in-8 avec figures.

Le Moniteur de la photographie, revue internationale et universelle des progrès de la photographie, rédigée par MM. Ernest Lacan et Paul Liesegang..., illustrée de spécimens des procédés nouveaux. 1re année, 15 mars 1861; 1er numéro. Paris, 1861; in-4 de 4 pag. à 2 colonnes.

Paraît le 1er et le 15 de chaque mois.

PAUL CHÉRON.

FIN DU TOME DIXIÈME.

Le directeur : EDOUARD HOUSSAYE.

BULLETIN DE L'AMATEUR

DE

TABLEAUX ET GRAVURES, BELLES ÉDITIONS ET LIVRES RARES

BRONZES, OBJETS D'ART ET CURIOSITÉS

Publicité spéciale pour les ventes d'objets d'art.

S'adresser, pour tout ce qui concerne le Bulletin, à M. LEMOIGNE, 55, rue Vivienne, aux bureaux de la Gazette des Beaux-Arts.

VENTES DE LA QUINZAINE

Les mardi 2 et mercredi 3 avril 1861, avenue des Champs-Élysées, 9,

Vente de tableaux anciens et modernes, objets d'art et curiosités, composant la précieuse collection de Mme la comtesse Lehon.

Par le ministère de Me Charles Pillet, commissaire-priseur, rue de Choiseul, 11;

Assisté de M. Ferdinand Laneuville, expert pour les tableaux, rue Neuve-des-Mathurins, 73, et, pour les curiosités, de MM. Mannheim, experts, 10, rue de la Paix.

Expositions : particulière, le dimanche 31 mars; publique, le lundi 1er avril 1861, de midi à 5 heures.

Cette vente comprendra les tableaux suivants:

Backhuysen : *Marine.*—Boucher : *Scène pastorale.* — Decamps : *la Sortie de l'école* (aq.); *la Bataille des Cimbres* (sépia); *les Baigneuses* (aq.); *Chevaux de halage.*— Alfred de Dreux : *le Départ pour la chasse; Chasse au faucon; Chasse au renard.* — Dennes : *Portrait de femme.* — Greuze : *Portrait de mademoiselle de Courteilles.* — Hooghe (P.) : *la Mère de famille; Intérieur hollandais.* — Meissonier : *le Liseur; l'Artiste.*—Ostade (Ad.) : *le Joueur de vielle.* — Rembrandt : *Portrait de femme.* — Terburgh : *Scène d'intérieur.* — — Welde (G. V.) : *Marine.* — Ziem : *le Chariot valaque.* — Wenix : *Nature morte.* — Netscher : *Concert.* — Octerveld : *la Collation.* — Titien : *Sainte Famille.*

Objets d'art et curiosités : Boîtes et tabatières en matières précieuses, montées en or; terres cuites, groupes, marbres, une statue d'enfant par Clésinger.

Très-beaux objets d'ameublement, lustres, bras de cheminées et torchères en bronze ciselé et doré; grands et beaux meubles à hauteur d'appui, consoles, guéridons, buffets, étagères, lit, bibliothèques, etc., etc., en bois de Saint-Laurent, en ébène et autres, garnis de bronzes et richement ornés de bronzes dorés et ciselés avec incrustations en ivoire et en matières précieuses. Objets divers.

—

Les jeudi 4, vendredi 5 et samedi 6 avril 1861,

Vente des tableaux et objets d'art provenant de l'atelier de M. N. Diaz.

Tableaux et études peints par M. Diaz.

Tableaux et dessins par divers peintres modernes.

Tableaux anciens, copiés d'après les anciens maîtres.

Dessins anciens et estampes anciennes et modernes.

Bustes en marbre, terre cuite, divers bronzes, miroirs et meubles anciens, porcelaines anciennes, riches costumes et objets divers.

Hôtel Drouot, salle 5.

Par le ministère de Me Charles Pillet, commissaire-priseur;

Assisté, pour les tableaux et objets d'art, de M. Francis Petit, expert, rue de Provence, 43; et, pour les dessins anciens et estampes anciennes, de M. Vignières, rue Baillet, 4.

Exposition publique le mercredi 3 avril, de 1 heure à 5 heures, pour les tableaux et objets d'art, — et le vendredi 5 avril, de 1 heure à 5 heures, pour les estampes et dessins anciens.

—

Les lundi 8, mardi 9, mercredi 10 avril 1861,

Première vente des objets d'art et de haute curiosité composant la célèbre collection du prince Soltykoff.

Objets religieux byzantins et autres; émaux de Limoges et faïences italiennes, faïences françaises de Bernard Palissy, faïences dites de Henri II; bois et ivoires sculptés; orfèvrerie, verrerie de Venise et de Bohême; vitraux anciens, meubles anciens en bois sculpté; objets chinois, russes et indiens, manuscrits, etc.

Hôtel Drouot, salle 7.

Par le ministère de Me Charles Pillet, commissaire-priseur :

Assisté de MM. Roussel, 16, rue Moncey, et Caraud, 161, rue Blomet, experts.

Exposition particulière le samedi 6 avril.

Exposition publique le dimanche 7 avril.

—

Les jeudi 11 et vendredi 12 avril 1861,

Vente d'objets d'art et de curiosité.

Porcelaines de Chine, du Japon, de Sèvres,

de Saxe et autres. Faïences françaises, allemandes et italiennes. Verres de Venise et de Bohême. Meubles et bronzes anciens, pendules Louis XV et Louis XVI, feux, flambeaux, candélabres, etc.

Groupes et statuettes en marbre, etc.

Hôtel Drouot, salle 1.

Par le ministère de Me Charles Pillet, commissaire-priseur;

Assisté de MM. Mannheim, experts.

Exposition publique le mercredi 10 avril 1861, de midi à 5 heures.

Le samedi 13 mars 1861,

Vente des estampes, livres et gravures provenant de la succession de M. Meynier Saint-Fal.

Hôtel Drouot, salle 6.

Par le ministère de Me Charles Pillet, commissaire-priseur;

Assisté de M. Clément, expert, 3, rue des Saints-Pères.

Exposition publique le vendredi 12 avril 1861, de midi à 5 heures.

Le 5 avril prochain aura lieu la vente, après décès, des Sculptures de M. Huguenin, parmi lesquelles figurent de beaux marbres, quelques bronzes et de charmants modèles en plâtre de sa composition,

Par le ministère de Me Escribe.

EXPOSITION RÉGIONALE D'OBJETS D'ART A MARSEILLE

La ville de Marseille se propose d'ouvrir, au mois de mai prochain, à l'occasion du concours régional agricole, une exposition de tableaux anciens et d'objets d'art. Les lecteurs de la *Gazette* n'ont pas oublié que notre recueil, il y a deux ans déjà, a vivement recommandé ces sortes d'expositions régionales comme un des moyens les plus capables d'éveiller, parmi les populations des départements, le goût du beau et le goût de l'art, son interprète. La réalisation d'une telle idée au sein d'une cité éminemment commerçante n'est pas une des moindres preuves de l'influence légitime que la *Gazette* a su conquérir.

Déjà, nous écrit-on, les amateurs d'Aix se disposent à prendre part à l'exposition marseillaise. La ville d'Aix, cette ancienne capitale de la Provence, quoique bien déchue de sa splendeur, conserve encore intactes la plupart des collections formées au XVIIe et au XVIIIe siècles. Tout ce que renferment de beau et de curieux les galeries de MM. de Parade, de Bourguignon, de Saporte, de Fouscolombe, etc., se donnera rendez-vous à Marseille. On y retrouvera, enlevés pour un temps aux églises qui les possèdent, les triptyques de Saint-Sauveur et de la Madeleine, les œuvres de Finsonius, de Daret, de Sébastien Barras, de Levieux, de Fauchier, des Puget, décrites par M. le marquis de Chennevières dans ses *Recherches sur les peintres provinciaux*. A côté de ces toiles capitales, dignes spécimens de l'école provençale, il y aura place pour les tableaux du cabinet Topin, pour ceux de M. Tanneron, pour la collection d'estampes de M. le docteur Pons, pour les dessins de Constantin, de Clérian et de Granet, épars dans toutes les mains.

Les amateurs de Toulon, riches aussi de précieux tableaux et de précieux dessins des artistes qui ont travaillé à l'Arsenal; les amateurs d'Arles, fidèles au souvenir de leurs compatriotes Roullet et Balechou, et ceux d'Avignon, dont une précédente exposition a déjà montré les richesses, se préparent à répondre à l'appel de l'administration marseillaise. Mais c'est à Marseille même que cet appel doit surtout trouver de l'écho. Un jour, la *Gazette* étudiera en détail les collections de M. Forcade, de M. Beck, de M. Dufour, de M. Gabriel, etc. En attendant, l'exposition prochaine sera pour ces amateurs et pour bien d'autres une belle occasion d'affirmer hautement devant le public le mérite des œuvres dont ils se plaisent à faire honneur aux curieux dans le secret du cabinet. C'est surtout à ceux que nous avons cités qu'il appartient de prendre l'initiative d'une générosité facile. Il serait déplorable qu'un sentiment de jalousie égoïste ou de mesquine rivalité, en privant le public du plaisir de voir ces richesses, lui donnât le droit d'en suspecter la valeur. Les amateurs marseillais sauront se soustraire aux funestes conseils d'un intérêt mal entendu. Ils oseront payer de leur personne; ils se souviendront, n'en doutons pas, que le désintéressement est la pierre de touche du véritable amour des beaux-arts.

Avec les éléments qu'elle a sous la main et qui s'offrent à elle de toutes parts, il dépend de la municipalité marseillaise de faire de cette exposition régionale une solennité hors ligne, tout à fait digne d'attirer les curieux. Aucune des anciennes provinces de la France n'a produit autant d'artistes et n'a possédé autant d'œuvres d'art que la Provence. Aucune ne saurait encore aujourd'hui en montrer un aussi grand nombre. Des divers points où elles sont éparses, les réunir dans une seule ville et les offrir en bloc à l'admiration du public éclairé, c'est une grande idée. Elle est malheureusement venue un peu tard. Un délai trop court nous sépare du jour fixé pour l'ouverture; mais l'activité imprimée à l'organisation peut racheter le temps perdu. La ville de Marseille trouvera, dans le zèle de la société artistique et dans l'expérience du directeur de l'école de dessin, un concours dévoué qui lui permettra d'être prête au jour dit.

Quant à la *Gazette*, après s'être félicitée de voir une idée patronnée par elle arriver à sa réalisation, elle s'applaudira si les vues développées ici même peuvent contribuer à la bonne organisation de l'exposition marseillaise.

VENTES DE LA QUINZAINE

Le mardi 2 avril 1861, hôtel Drouot, salle n° 1,

Vente de tableaux, dessins et objets d'art.

Me Delbergue-Cormont, commissaire-priseur, 8, rue de Provence;

Assisté de M. Dhios, expert.

—

Les mercredi 3, jeudi 4, vendredi 5 avril, à 4 heures, hôtel Drouot, salle n° 3,

Vente de dessins anciens composant la collection de M. P*** G***, ancien magistrat.

Exposition le mardi 2 avril.

Me Delbergue-Cormont, commissaire-priseur;

Assisté de M. Blaisot, expert.

—

Le samedi 6 avril 1861, hôtel Drouot, salle n° 3,

Vente de tableaux anciens.

Exposition la veille.

Me Delbergue-Cormont, commissaire-priseur;

Assisté de M. Dhios, expert.

—

Les lundi 8, mardi 9 et mercredi 10 avril 1861, hôtel Drouot, salle n° 4,

Vente de la précieuse collection d'estampes anciennes composant la collection de M. H. D.

Exposition particulière le samedi 6 avril.

Exposition publique le dimanche 7 avril.

Me Delbergue-Cormont, commissaire-priseur;

Assisté de M. Clément, marchand d'estampes de la Bibliothèque impériale, expert.

—

Les jeudi 11, vendredi 12 et samedi 13 février 1861, rue de Courcelles, n° 29,

Vente d'un nombreux mobilier, tableaux, bronzes, etc.

Me Delbergue-Cormont, commissaire-priseur.

—

Les 15, 16 et 17 avril 1861, hôtel Drouot, salle n° 1,

Vente d'une nombreuse collection d'éventails anciens.

Exposition particulière le samedi 13 avril.

Exposition publique le dimanche 14 avril.

Me Delbergue-Cormont, commissaire-priseur;

Assisté de M. Vignières, expert.



PARIS. — IMPRIMERIE DE J. CLAYE, RUE SAINT-BENOIT, 7.

BULLETIN DE L'AMATEUR

DE

TABLEAUX ET GRAVURES, BELLES ÉDITIONS ET LIVRES RARES

BRONZES, OBJETS D'ART ET CURIOSITÉS

Publicité spéciale pour les ventes d'objets d'art.

S'adresser, pour tout ce qui concerne le BULLETIN, à M. GARET, 55, rue Vivienne, aux bureaux de la GAZETTE DES BEAUX-ARTS.

VENTES DE LA QUINZAINE

Les lundi 15, mardi 16, et mercredi 17 avril 1861,

Deuxième vente des objets d'art et de haute curiosité composant la célèbre collection du prince Soltykoff.

Objets religieux byzantins et autres; émaux de Limoges et faïences italiennes, faïences françaises de Bernard Palissy, faïences dites de Henri II; bois et ivoires sculptés; orfévrerie, verrerie de Venise et de Bohème; vitraux anciens, meubles anciens en bois sculpté; objets chinois, russes et indiens, manuscrits, etc.

Hôtel Drouot, salle 7.

Par le ministère de Me Charles Pillet, commissaire-priseur, rue de Choiseul, 11;

Assisté de M. Roussel, expert, 16, rue Moncey.

Exposition particulière, le samedi 13 avril.

Exposition publique, le dimanche 14 avril.

—

Les lundi 15 avril 1861 et jours suivants,

Vente des manuscrits, lettres autographes, composant la deuxième partie de la vente de M. Félix Solar.

Rue des Bons-Enfants, 28, à 7 heures du soir.

Par le ministère de Me Charles Pillet, commissaire-priseur;

Assisté de M. Techener, libraire, rue de l'Arbre-Sec, 52.

Exposition de chaque vacation, de 1 heure à 3 heures.

—

Le jeudi 18 avril 1861,

Vente d'une belle réunion d'objets d'art et d'ameublement.

Quatre grands et magnifiques vases en porcelaine de Chine, fond bleu de roi, supportés par des groupes de figures en bois sculpté, et quatre grandes vasques, aussi en porcelaine de Chine, de même qualité et décor que les vases ci-dessus.

Vases en porcelaine de Sèvres peints par Demarne; vases, écuelles, bols, tasses, groupes, statuettes, etc., en porcelaine de Saxe et autres.

Pendules, candélabres et meubles du temps de Louis XIV.

Quatre grandes et belles tapisseries des Gobelins.

Le tout appartenant à M. Strauss.

Hôtel Drouot, salle 1.

Par le ministère de Me Charles Pillet, commissaire-priseur;

Assisté de M. Roussel, expert.

Expositions : particulière, le mardi 16 avril 1861; publique, le mercredi 17 avril, de midi à 5 heures.

—

Le samedi 20 avril 1861,

Vente de tableaux anciens des écoles italienne, flamande, allemande et française, composant la belle collection de M. P... (de Vienne).

Hôtel Drouot, salle 5.

Par le ministère de Me Charles Pillet, commissaire-priseur;

Assisté de M. Ferdinand Laneuville, expert, rue Neuve-des-Mathurins, 73.

Cette vente comprendra des tableaux des maîtres suivants :

Aast, Asselyn, Backuysen, Beerstraten, Begyn, Berghem, Bol, Brackemburg, Breydel, Camphuysen, Carrache, Craesbeck, Deheem, de Heusch, Demarne, Dusart, Dyck (Van), Elzheimer, Ferg, Franck, Franceschini, Garozzi, Gaspre, Graf, Hamilton, Heelmont, Heemskerke, Hoet, Hoogstraten, Houbraken, Huytemburg, Huysmans, Kalf, Kayser, Klomp, Koninck, Lambert, Largillière, Lievens, Lingelback, Louterbourg, Lucas de Leyden, Luit, Lundens, Maas, Mantegna, Meulenaer, Molenaer, Momers, Moucheron, Neefs, Netscher, Pauditz, Peters, Pinacker, Platzer, Poelemburg, Rembrandt, Roos, Scharz, Sorg, Tempeste, Tol, Torenvhit, Velde, Verschuring, Vertangen, Victor, Weenix, Zacht-Leven, Zorg, etc., etc.

Expositions : particulière, le jeudi 18, et publique, le vendredi 19 avril 1861, de midi à 5 heures.

Les lundi 22, mardi 23 et mercredi 24 avril 1861.

Troisième vente des objets d'art et de haute curiosité composant la célèbre collection du prince Soltykoff.

Objets religieux byzantins et autres; émaux de Limoges et faïences italiennes, faïences françaises de Bernard Palissy, faïences dites de Henri II; bois et ivoires sculptés, orfévrerie, verrerie de Venise et de Bohême, vitraux anciens, meubles anciens en bois sculpté. Objets chinois, russes et indiens, manuscrits, etc.

Hôtel Drouot, salle 7.

Par le ministère de Mᵉ Charles Pillet, commissaire-priseur;

Assisté de M. Roussel, expert.

Exposition : particulière, le samedi 20 avril; publique, le dimanche 21 avril 1861.

—

Le jeudi 25 avril 1861,

Vente d'objets d'art et de curiosité.

Hôtel Drouot, salle 5.

Par le ministère de Mᵉ Charles Pillet, commissaire-priseur;

Assisté de MM. Mannheim, experts, 10, rue de la Paix.

Exposition : particulière, le mardi 23 avril; publique, le mercredi 24 avril 1861, de midi à 5 heures.

—

Les lundi 29, mardi 30 avril et mercredi 1ᵉʳ mai 1861,

Quatrième vente des objets d'art et de haute curiosité composant la célèbre collection du prince Soltykoff.

Objets religieux byzantins et autres; émaux de Limoges et faïences italiennes, faïences françaises de Bernard Palissy, faïences dites de Henri II; bois et ivoires sculptés, orfévrerie, verrerie de Venise et de Bohême, vitraux anciens, meubles anciens en bois sculpté. Objets chinois, russes et indiens, manuscrits, etc.

Hôtel Drouot, salle 7.

Par le ministère de Mᵉ Charles Pillet, commissaire-priseur;

Assisté de M. Roussel, expert.

Exposition : particulière, le samedi 28 avril; publique, le dimanche 29 avril 1861.

(Voir les Catalogues de ces ventes.)

EXPOSITION UNIVERSELLE DE METZ

Metz est depuis longtemps déjà la ville des sciences. Elle possède une école d'application qui fait l'honneur de la France, et l'Institut est peuplé de savants formés dans son sein. Depuis tantôt vingt ans, une pléiade d'artistes, au talent viril et original, est venue ajouter à la couronne scientifique de l'illustre cité l'auréole de la gloire artistique, en la dotant d'une école qui, au même titre que l'école de Lyon, d'Anvers ou de Dusseldorf, marque une large place dans l'histoire de l'art moderne.

La critique a été forcée de compter avec elle du jour où les deux Maréchal, de Lemud, Devilly, Auguste Rolland, Penguilly, Joseph Hussenot, madame Paigné-Sturel et vingt autres, sont entrés dans la grande lutte parisienne avec des œuvres qui commandaient l'admiration par leur aspect magistral, et l'attention la plus vive par leur caractère individuel. Cette ville ainsi complétée, — et je dois dire, pour en achever le tableau, que la littérature et l'histoire y ont pris de leur côté un remarquable développement, — vient d'annoncer une exposition universelle dont l'ouverture est fixée au 1er juin prochain, et qui nous paraît appelée à jouer un grand rôle parmi les institutions de ce genre.

Metz est en effet admirablement placée pour appeler à elle l'industrie et les arts de la France et de l'étranger. Assise fièrement sur la frontière, au centre d'une admirable population agricole et industrielle, elle tient à la France par le cœur et l'esprit, et tend une main amie à l'Allemagne et à la Belgique, qui l'aiment et l'apprécient.

L'idée d'une exposition universelle dans un tel centre, si bien fait pour attirer toutes les nobles manifestations de l'intelligence, a été accueillie avec une satisfaction voisine de l'enthousiasme, et de toutes parts les plus illustres individualités y ont répondu.

Toute la France productive, tous les arts, toutes les industries ont inscrit leur nom sur la liste des exposants, et la fête qui se prépare réunira dans un concours immense et inusité les chefs-d'œuvre nationaux à côté des plus fameuses productions des nations limitrophes. — De son côté, la ville de Metz a fait merveille pour recevoir dignement les hôtes qu'elle appelle. Un palais splendide s'élève en ce moment à l'entrée de son incomparable promenade, transformée pour la circonstance en un vaste parterre de fleurs, et recevra les produits des arts et de l'industrie. Un concours agricole régional et un concours universel d'orphéon coïncideront avec l'exposition et y ajouteront un attrait plus vif et plus complet.

La *Gazette des Beaux-Arts* est heureuse d'apprendre aux artistes qu'elle s'est mise en rapport avec les comités de l'exposition, et qu'elle a obtenu pour eux une prolongation du délai accordé pour l'inscription des ouvrages d'art. — Par suite de cette prorogation, MM. les artistes pourront adresser jusqu'au 30 avril courant, au comité des arts de l'exposition de Metz, la liste des ouvrages qu'ils veulent exposer, en y joignant la dimension exacte des tableaux et statues. — Sur ces indications, le comité acceptera même les ouvrages qui figurent à l'exposition de Paris, voulant donner à cet égard, aux artistes, toutes les facilités possibles.

Des fonds votés dès à présent, et dépassant déjà la somme de 20,000 francs, une partie du prix des entrées, et le produit d'une loterie organisée à cet effet, promettent aux exposants des arts de nombreux débouchés pour leurs œuvres, qui, s'ajoutant à l'avantage d'être connus par de nouvelles masses d'amateurs, promettent honneur et profit aux artistes qui tenteront cette nouvelle et importante source de publicité.

Nous pouvons citer dès à présent, parmi les peintres, sculpteurs et graveurs inscrits, des noms qui marquent dans le monde des arts : toute l'école de Dusseldorf, un grand nombre de peintres belges et hollandais, les artistes de Metz, de Strasbourg, de Lyon, de Nancy et de Besançon; et, à Paris, MM. Dauzats, Français, Courbet, Nanteuil, Hédouin, Desjobert, Mouilleron, Faustin Besson, Gigoux, Hanoteau, Coignard, Troyon, Corot, Haffner, Durand-Brager, Morel, Schuler, Desbrosses, Rozier, de Jaubert, Gudin, Feyen-Perrin, Diaz, Chaplin, Lenfant (de Metz), Ternante, Hamon; mesdames O'Connel, Daniel-Klein, Fanny Geefs, Haillecourt, Eugénie Hautier, etc.

MM. les artistes qui auraient le désir d'envoyer leurs ouvrages à l'exposition de Metz peuvent s'adresser, pour plus amples renseignements, au bureau de la *Gazette des Beaux-Arts*, où ils trouveront des lettres d'adhésion. A. DE LA FIZELIÈRE.

VENTES DE LA QUINZAINE

Les lundi 15, mardi 16, mercredi 17 avril 1861, hôtel Drouot, salle nº 5,

Vente d'éventails curieux et anciens de différentes époques.

Mᵉ Delbergue-Cormont, commissaire-priseur, 8, rue de Provence;

Assisté de M. Vignères, expert, 1, rue Baillet.

—

Les jeudi 18 et vendredi 19 avril 1861, hôtel Drouot, salle nº 3,

Vente de tableaux, dessins, gravures, livres à figures, curiosités, formant le cabinet de M. du Minguy.

Exposition le mercredi 17 avril.

Mᵉ Hayaux du Tilly et Mᵉ Delbergue-Cormont, commissaires-priseurs;

Assistés de M. Clément, marchand d'estampes de la Bibliothèque impériale, expert, 3, rue des Saints-Pères.

—

Le vendredi 19 avril 1861, hôtel Drouot, salle nº 6,

Vente de médailles grecques, romaines et byzantines; objets antiques.

Mᵉ Delbergue-Cormont, commissaire-priseur;

Assisté de M. Rollin, expert, 12, rue Vivienne.

—

Les lundi 22, mardi 23 et mercredi 24 avril 1861, hôtel Drouot, salle nº 4,

Vente de lithographies par Bonington, Géricault, Charlet, Horace Vernet, etc., composant la collection de M. Parguez.

Mᵉ Delbergue-Cormont, commissaire-priseur;

Assisté de M. Vignères, expert.

Les lundi 22, mardi 23, mercredi 24, jeudi 25, vendredi 26 et samedi 27 avril 1861, rue des Bons-Enfants, 28, salle Sylvestre, à 7 heures du soir,

Vente de livres rares et curieux : chasse, histoire; livres sur les dauphins.

Mᵉ Delbergue-Cormont, commissaire-priseur;

Assisté de M. Potier, libraire, 7, quai Malaquais.

—

Les jeudi 25, vendredi 26 et samedi 27 avril 1861, hôtel Drouot, salle nº 4,

Vente de tableaux, dessins et objets d'art.

Mᵉ Delbergue-Cormont, commissaire-priseur.

—

Les lundi 29, mardi 30 avril, mercredi 1ᵉʳ et jeudi 2 mai 1861, hôtel Drouot, salle nº 3,

Vente de la galerie théâtrale de M. Soleirol : tableaux, pastels, sculpture, livres.

Exposition le dimanche 28 avril.

Mᵉ Delbergue-Cormont, commissaire-priseur;

Assisté de M. Vignères, expert.

—

Les dimanche 28, lundi 29, mardi 30, mercredi 1ᵉʳ et jeudi 2 mai 1861, rue des Bons-Enfants, 28, salle Sylvestre,

Vente des livres composant la bibliothèque de M. du Cairol.

Mᵉ Delbergue-Cormont, commissaire-priseur;

Assisté de M. Potier, libraire.



PARIS. — IMPRIMERIE DE J. CLAYE, RUE SAINT-BENOIT, 7.

BULLETIN DE L'AMATEUR

DE

TABLEAUX ET GRAVURES, BELLES ÉDITIONS ET LIVRES RARES

BRONZES, OBJETS D'ART ET CURIOSITÉS

Publicité spéciale pour les ventes d'objets d'art.

S'adresser, pour tout ce qui concerne le Bulletin, à M. GARET, 55, rue Vivienne, aux bureaux de la Gazette des Beaux-Arts.

VENTES DE LA QUINZAINE

Du lundi 29 avril au mercredi 22 mai 1861, rue des Bons-Enfants, 28, salle Sylvestre, à 7 heures du soir,

Vente de livres manuscrits et imprimés composant la collection de feu M. de Cayrol, ancien député.

Me Delbergue-Cormont, commissaire-priseur, 8, rue de Provence;

Assisté de M. Potier, libraire, 9, quai Malaquais.

—

Les mercredi 1er et jeudi 2 mai 1861, hôtel Drouot, salle n° 5,

Vente de pastels, tableaux, sculpture, livres sur le théâtre, composant la collection de M. Soleirol.

Me Delbergue-Cormont, commissaire-priseur;

Assisté de M. Vignères, expert, 1, rue Baillet.

—

Le jeudi 2 mai 1861, hôtel Drouot, salle n° 3, à 3 heures,

Vente d'ouvrages d'architecture, estampes, dessins, décorations théâtrales et œuvres de Coldesi.

Me Delbergue-Cormont, commissaire-priseur;

Assisté de M. Vignères, expert.

—

Le samedi 4 mai 1861, à 1 heure après midi, hôtel Drouot, salle n° 3,

Vente de tableaux, dessins et lithographies, œuvre de feu M. Grevedon, estampes anciennes et modernes, albums, livres à figures; Perissier et Tortorel, médailles.

Exposition le vendredi 3 mai, de 1 heure à 5.

Me Delbergue-Cormont, commissaire-priseur;

Assisté de M. Vignères, expert.

—

Le lundi 6 mai 1861, à 1 heure après midi, hôtel Drouot, salle n° 4,

Vente d'estampes anciennes et dessins, pièces de diverses écoles, pièces de scènes de mœurs du XVIIIe siècle par Moreau jeune; un dessin de Charlet.

Me Delbergue-Cormont, commissaire-priseur;

Assisté de M. Vignères, expert.

—

Le mardi 7 mai 1861, hôtel Drouot, salle n° 4, à 1 heure après midi,

Vente de la 2e partie de la collection Neumann; estampes anciennes, pièces de diverses écoles, pièces historiques rares, ornements.

Exposition le dimanche 5 mai, de 1 heure à 5.

Me Delbergue-Cormont, commissaire-priseur;

Assisté de M. Rochoux, expert.

—

Le mardi 8 mai 1861, à 1 heure après midi, hôtel Drouot, salle n° 5,

Vente de bijoux modernes, meubles sculptés en ébène.

Me Delbergue-Cormont, commissaire-priseur.

—

Les vendredi 10 et samedi 11 mai 1861, à 1 heure après midi, hôtel Drouot, salle n° 3,

Vente d'estampes anciennes et dessins de diverses écoles.

Exposition le jeudi 9 mai.

Me Delbergue-Cormont, commissaire-priseur.

—

Les lundi 13, mardi 14 et mercredi 15 mai 1861, à 1 heure après midi, hôtel Drouot, salle n° 3,

Vente d'estampes anciennes, beaux dessins anciens et modernes par Greuze, Ostade, Decamps.

Exposition le dimanche 12 mai.

Me Delbergue-Cormont, commissaire-priseur;

Assisté de M. Clément, marchand d'estampes de la Bibliothèque impériale, expert, 3, rue des Saints-Pères.

—

Les jeudi 16, vendredi 17 et samedi 18 mai 1861, hôtel Drouot, salle n° 4,

Vente de livres rares et curieux sur les arts, manuscrits, livres à figures, belles reliures, catalogues, composant la collection de M. Ch. B.

Exposition le mercredi 15 mai.

Me Delbergue-Cormont, commissaire-priseur;

Assisté de M. Aubry, libraire.

ANNUAIRE

DES

ARTISTES ET DES AMATEURS

POUR 1861

PUBLIÉ

PAR M. PAUL LACROIX

Conservateur à la Bibliothèque de l'Arsenal, Membre du Comité d'Archéologie,

AVEC LA COLLABORATION DE MM.

Émile Bellier de La Chavignerie; A. Bonnardot, archéologue; Willem Bürger; Gustave Brunet, de Bordeaux, bibliophile; Paul Chéron, de la Bibliothèque de Paris; Marquis de Chennevières, conservateur du musée du Luxembourg; Horsin-Déon, peintre; Comte Léon de Laborde, de l'Institut, directeur général des Archives de l'Empire; Prosper Mérimée, de l'Institut, inspecteur général des Monuments historiques; Anatole de Montaiglon, de la Bibliothèque de Sainte-Geneviève.

UN BEAU VOLUME IN-8°, CAVALIER VÉLIN, AVEC GRAVURES

Prix : 5 francs

TABLE DES MATIÈRES. — 2e ANNÉE

PARIS. — IMPRIMERIE DE J. CLAYE, RUE SAINT-BENOIT, 7.

TABLE DES MATIÈRES

AVRIL, MAI, JUIN 1861

TROISIÈME ANNÉE.—TOME DIXIÈME

TEXTE

1er AVRIL. — PREMIÈRE LIVRAISON.

15 AVRIL. — DEUXIÈME LIVRAISON.

1er MAI. — TROISIÈME LIVRAISON.

15 MAI. — QUATRIÈME LIVRAISON.

1er JUIN. — CINQUIÈME LIVRAISON.

15 JUIN. — SIXIÈME LIVRAISON.

GRAVURES

1er AVRIL. — PREMIÈRE LIVRAISON.

15 AVRIL. — DEUXIÈME LIVRAISON.

1er MAI. — TROISIÈME LIVRAISON.

15 MAI. — QUATRIÈME LIVRAISON.

1er JUIN. — CINQUIÈME LIVRAISON.

15 JUIN. — SIXIÈME LIVRAISON.

FIN DE LA TABLE DU TOME DIXIÈME.

PARIS. — IMPRIMERIE DE J. CLAYE, RUE SAINT-BENOIT, 7



